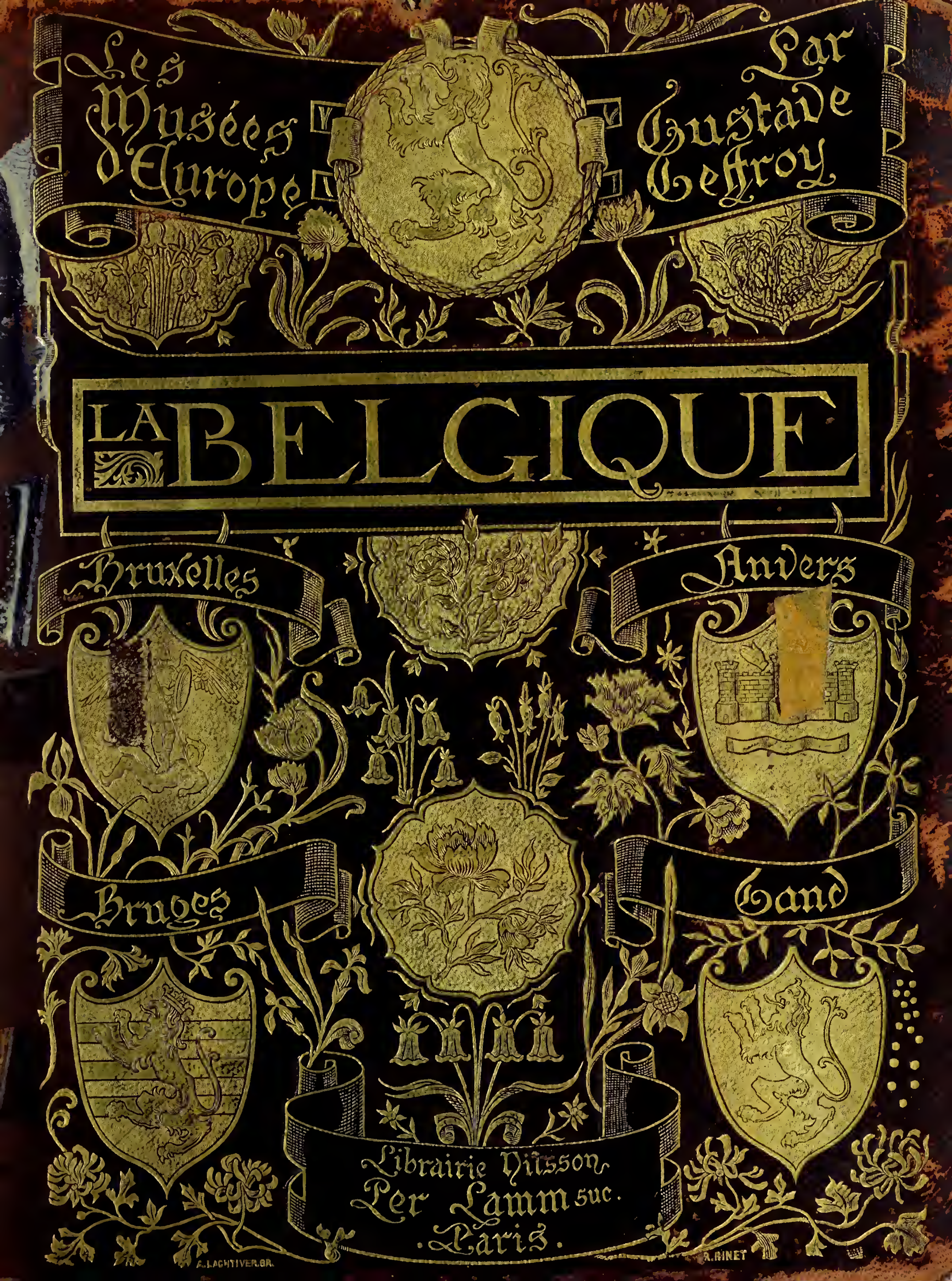

Les Musées d'Europe
Par Gustave Geffroy
LA BELGIQUE
Bruxelles
Anvers
Bruges
Gand
Librairie Nilsson
Per Lamm suc.
Paris.
A. RINET





LES MUSÉES D'EUROPE

LA BELGIQUE

Du même auteur :

LES MUSÉES D'EUROPE

LA PEINTURE AU LOUVRE

LA NATIONAL-GALLERY DE LONDRES

VERSAILLES

LA HOLLANDE

En préparation :

LA SCULPTURE AU LOUVRE

LE PRADO DE MADRID



RUBENS. MARTYRE DE SAINT LIÉVIN.

GUSTAVE GEFFROY

LES MUSÉES D'EUROPE

LA BELGIQUE

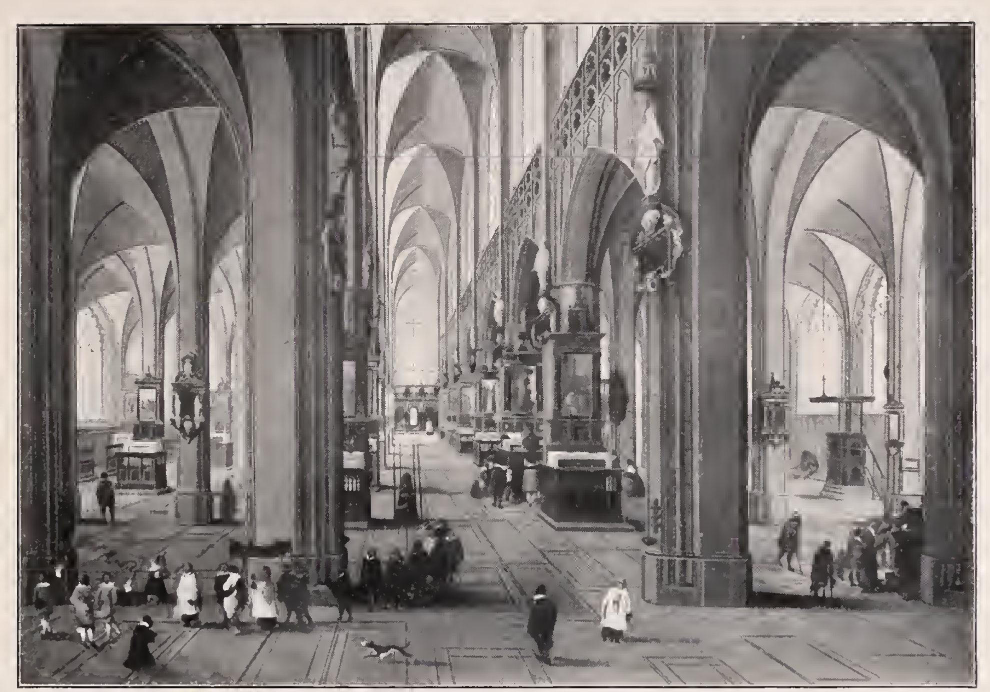
BRUXELLES — ANVERS — BRUGES
MALINES — GAND

57 ILLUSTRATIONS HORS TEXTE ET 118 ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

COUVERTURE DE RENÉ BINET



LIBRAIRIE NILSSON
PER LAMM SUCCR
7 RUE DE LILLE 7
PARIS



Peter Neefs (Musée de Bruxelles). *L'Intérieur de la Cathédrale d'Anvers.*

INTRODUCTION

Cette grande peinture initiatrice des Flandres est née et s'est développée longtemps dans des centres distincts, à l'ombre des églises monacales et des beffrois civiques, en confréries et en écoles, à Bruges, à Tournai, à Anvers. Ici, chaque ville a son importance propre dans l'histoire de l'art, les musées représentent un effort bien particularisé, des traditions léguées et observées.

Avec ces musées, nous feuilletons encore une fois le grand livre d'art écrit par l'Histoire. Encore une fois, nous allons essayer de retrouver dans les œuvres le caractère d'une race, la preuve des événements et des sentiments humains. Ici comme ailleurs, dans la structure des villes et dans leurs paysages d'alentour, dans les tableaux des musées comme dans les mœurs perpétuées, nous pourrons lire, clairement exprimées, les suites d'idées

d'un peuple particulier et les péripéties des grands mouvements sociaux.

L'art de peindre est très ancien en pays flamand, et ses origines sont très humbles. Les notices de M. James Weale ont résumé ces origines avec la précision possible, ont permis de retrouver de pauvres œuvres naïves et balbutiantes des commencements, toute une série de longs efforts, ingénus et patients. L'enlumineur met aux marges des évangéliaires, dans les fines lettrines décorées, sa vision rudimentaire des hommes et des choses de son temps. Aux murs des églises romanes, dans les villages perdus au milieu des blés, sur les bosses et dans les creux de la plaine féconde, l'artiste déroule les processions aux personnages immobiles, illustre et commente selon les rites l'Ancien Testament et le Nouveau Testament.

L'Empire carolingien, qui a son siège officiel près d'ici, à la limite du pays flamand et du pays germain, à Aix-la-Chapelle, s'inspire des autocrates byzantins, amoureux des peintures et des mosaïques, curieux d'orfévreries, et encourage les premiers efforts des peintres, nomme des inspecteurs chargés d'examiner les travaux des artistes, de contrôler leur bonne et prompte exécution. Les couvents sont des ateliers et des écoles. Puis, les artistes sortent de l'église, mais l'indépendance leur est impossible. Pour résister et pour vivre, ils s'unissent en corporations et en confréries. Comme les boulangers, les maçons et les selliers, ils ont leur place dans le corps des métiers. Parmi les artisans de tous genres qui rendent, par leur labeur, la vie plus commode et agréable, tissent et ornementent les étoffes fines et brillantes, forgent et trempent les armes de défense et d'attaque, bâtissent les hautes demeures somptueuses comme des palais, sûres comme des forteresses, — ils sont ceux qui dessinent en marge des livres, pour la délectation des abbés et des seigneurs, les Evangélistes et leurs attributs, l'Eglise et la Synagogue, la vie de Jésus-christ, les stations et le Calvaire, dans des décors de légendes qu'animent des anges, des oiseaux et des monstres. Ils sont ceux qui, par les images des cathédrales, les fresques, les tapisseries, notifient à tous l'enseigne-

ment des mythes catholiques, les symboles de la liturgie. Ainsi font Hanin Soyer, Jehan de la Zayde, Loys le Hinxt. Certains, Jean de Bruges, André Beauneveu, obtiennent la faveur des rois de France, et ajoutent leur influence aux libres efforts personnels de notre école nationale de peinture. Jean de Hasselt discipline les peintres de Hainaut. La cour des ducs de Bourgogne, avec ses fêtes et ses cérémonies, ses chapitres d'ordres à Bruges, favorise et récompense l'effort de Melchior Brœderlamm, de Jean Malouel. Bruges, au XV[e] siècle, accueille et voit se développer le génie des Van Eyck.

Hubert et Jean Van Eyck ont fait une révolution dans l'art. Jusqu'à leur venue, les artistes tâtonnent et leurs tâtonnements sont admirables. Ils sont pleins de la passion de la vérité, ils veulent fixer par leurs œuvres les expressions pathétiques et terribles des mystères religieux, la vie et la mort du Christ, les épisodes de la vie des saints. Ils y parviennent, et c'est prodigieux, et même lorsqu'ils n'y parviennent pas, c'est infiniment touchant. Ils voient la vie animée, et ils ne peuvent la représenter. Chez eux, la créature humaine a la raideur du squelette, agit avec des gestes d'automate. Leurs personnages sembleraient des morts forcés aux attitudes et aux gesticulations de la vie, si la volonté tendue, l'application opiniâtre que ces artistes ont en partage, ne parvenaient pas quelquefois à faire dire aux douces physionomies des martyrs tous les secrets de la résignation et de la douleur, aux faces brutales des bourreaux toutes les jouissances de la férocité. Chez les plus grands, les plus profonds, les plus intensifs, il y a le plus souvent une faiblesse picturale qui est l'immobilité. Jusque chez des contemporains et des successeurs des Van Eyck, chez Van der Weyden, Thierri Bouts, qui sont parfois si terriblement pathétiques, jusque chez Memling même, on a la surprise et la gêne de corps et de visages inertes, alors que le sujet choisi est significatif de passion, de tristesse, de souffrance et de mort : ainsi, de Memling, la Mort de sainte Ursule, à l'Hôpital de Bruges, où la victime et le meurtrier sont aussi calmes l'un que l'autre.

Il y a donc chez les Primitifs une impuissance à représenter

la vie complète. Leur peinture est parente des pierres frustement taillées, des raides ivoires, des barbares figures de métal où s'essayèrent les artistes dans l'obscurité des siècles qui suivirent la dissolution du monde antique. Les peintres primitifs essaient de connaître la vérité. Admirons leur effort, aimons leur émotion.

Les Van Eyck ne sont pas des Primitifs, ce sont des artistes de la Renaissance : ils ouvrent l'ère nouvelle. Leur art est magnifiquement savant, et ne sera pas, dans leur manière précise, dépassé. Après eux, comme il arrive infailliblement, leurs découvertes seront vulgarisées, banalisées. Mais, par des étapes sûres, la science du réel continuera son chemin, sera transmise par des artistes comme les Brueghel, comme le glorieux Matsys, aboutira au grand Rubens, suprême, magique et magnifique expression du mouvement de la vie et de l'art de peindre dans les Flandres.

G. G.



RUBENS. *Jean-Charles de Cordes.*
(Musée de Bruxelles).



PETRUS CRISTUS. *Le Christ descendu de la croix.*

BRUXELLES.

L'ECOLE FLAMANDE.

I. — LA VILLE. — LA GRAND' PLACE. — LE MUSÉE. — LES PRIMITIFS. — LES VAN EYCK. — VAN DER WEYDEN. — PETRUS CRISTUS — THIERRY BOUTS — HANS MEMLING. — JOACHIM PATENIER. — JÉRÔME BOSCH.

Le musée de Bruxelles nous permet tout d'abord d'indiquer la direction essentielle et les enrichissements successifs de la peinture nationale, de voir comment ont pu naître et se développer, après les humbles origines, les recherches et les trouvailles des maîtres comme les Van Eyck, Memling, puis Matsys, qui préparent à leur

tour l'importante et curieuse transition des romanistes, dont les enseignements formeront Rubens.

On ne peut pas dire que Bruxelles ait été, comme tant d'autres cités, un centre florissant de peinture, illustré par de grandes naissances, par de belles carrières régulières d'artistes. La ville n'a presque pas cessé d'être un lieu de rencontre, un point de croisement entre la France, l'Allemagne et la Hollande. Au voyageur débarqué, après la longue route en plaine hérissée d'usines et de hauts-fourneaux, et qui forme comme un passage naturel vers le Nord, vers les rives heureuses et fécondes du Rhin, par ses rues aérées, par ses boulevards spacieux, où se presse un peuple animé, confus mélange ethnique et social, Bruxelles offre au premier regard l'aspect d'une cosmopolite et d'une dénationalisée. Ce libre accueil, ce rendez-vous industriel et commercial, ont fait sa richesse. Elle a hospitalisé, depuis l'émigration, les proscrits de toutes les patries.

Aux faubourgs, il y a bien une foule qui garde ses usages, vit et s'agite autour des vieux marchés, débat longuement le prix de ses emplettes. Au centre de la ville, des employés de comptoirs et de banques ont la belle mine des dieux et des apôtres de Rubens, la prestance des cavaliers de Van Dyck. Bruxelles est tout de même une grande ville comme toutes les autres grandes villes, avec ses fiacres, ses tramways, ses hôtels, ses boutiques, et il ne faut pas lui demander, aussitôt l'arrivée, la révélation des particularités de la vie flamande que nous avons apprises dans les œuvres de ses artistes.

Les nouveautés que l'on vient chercher au cœur d'une grande cité comme Bruxelles ne sont donc pas très nombreuses. Quand on a remarqué le nombre vraiment extraordinaire des charcuteries et des confiseries, on peut en conclure légèrement que la population se nourrit surtout de porc et de bonbons. Quand on a vu,



HUBERT ET JAN VAN EYCK. ADAM ET ÈVE.

dans les galeries et dans nombre de rues, la quantité des magasins de dentelles, on peut croire aussi que toutes les femmes sont vêtues des légers et précieux ouvrages de Bruxelles, de Malines, d'Irlande, etc. Mais on se lasse assez vite de ces observations. Pourtant, on peut raccorder le spectacle des amoncellements de victuailles à certains aspects de l'art flamand. Les charcuteries



ROGIER VAN DER WEYDEN. *Portrait présumé de Charles le Téméraire.*

et les poissonneries apparaissent telles quelles dans les toiles de Snyders, par exemple et les gens bien nourris abondent chez



THIERRY BOUTS. *La Sentence inique de l'empereur Othon.*

Jordaens, chez Rubens, et chez tous ceux qui annoncent et suivent le maître d'Anvers.

Je voulais en venir à cette remarque que nous ne nous dérangeons plus guère pour observer les mœurs, lorsqu'elles sont pareilles aux nôtres, ou que nous n'avons pas le temps de séjourner dans un pays et d'y étudier les différences. Ce qui nous attire dans une ville, lorsque nous avons peu de temps à y passer, ce sont les

œuvres d'art. C'est là que nous apprenons l'essentiel, que nous revivons le passé, bien mieux qu'en nous promenant devant les magasins.

Heureusement, l'art ne manque pas à Bruxelles. Et tout d'abord la magnifique Grand' Place, qui a conservé, au milieu de cette ville d'aujourd'hui, l'aspect de la ville d'hier. C'est un tel contraste, que cela n'a pas l'air vrai. L'Hôtel de Ville, si massif, si imposant avec



THIERRY BOUTS. *L'empereur Othon réparant son injustice.*

sa flèche élancée dans l'air, à quatre-vingt-dix mètres de hauteur; les maisons des Corporations, toutes sculptées, toutes dorées, les maisons des Merciers, des Bateliers, des Archers, des Charpentiers, des Imprimeurs, des Peintres, des Tailleurs, des Bouchers, des Brasseurs, — tout cet ensemble paraît une mise en scène théâtrale, un décor planté là, seulement en façade, pour la récréation des touristes.

Allez ensuite au Musée. Si Bruxelles reste ville ouverte, si elle accueille le passant de toute race, si elle n'a pas vu naître une forte école locale, elle a vu le séjour des peintres et elle s'est enrichie de leurs dons. C'est ainsi que son musée, selon l'expression de Fromentin, est comme l'indispensable préface d'un voyage dans ce pays des peintres.

L'œuvre capitale des deux frères, Hubert et Jean, le polyptique de l'*Agneau mystique*, n'est pas à Bruxelles. Le musée de Bruxelles en possède seulement une partie. Le musée de Berlin en a de beaux et importants fragments, mais le centre et le panneau principal de l'œuvre commandée à l'aîné, Hubert van Eyck, par Josse Veydt, seigneur de Pamele, et achevée en six années par Jean, après la mort de son frère, sont restés dans l'église Saint-Bavon de Gand, où nous les retrouverons. Mais profitons de la première rencontre pour résumer ce que l'on sait de l'histoire des deux artistes.

Ils viennent des pays de la Meuse. Ils sont originaires de Maesyck, — Eyck sur Meuse, — d'ou ils tirent leur nom. On sait peu de chose d'Hubert (1366?—1426). Jean (1387—1440) travailla d'abord pour Jean de Bavière, évêque de Liège, puis vint à Bruges, attiré par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. A tous les points de vue, les deux frères furent des libérateurs. Leur découverte, ou leur perfectionnement, de la peinture à l'huile, n'a pas seulement permis d'enrichir et de renouveler le



HUBERT ET JAN VAN EYCK. L'ADORATION DES MAGES.

procédé, il a ouvert à l'art un domaine nouveau. Désormais, la peinture n'est plus confinée dans l'ornementation des manuscrits, dans le décor des murailles, en fresques, et aussi en tapisseries et en vitraux.

Elle est la représentation de la vie, une histoire humaine saisie et fixée à jamais dans ses gestes et ses expressions. La vision même des Van Eyck, le genre d'intéret qu'ils prennent au spectacle des choses, à la beauté tendre ou forte des visages et des corps, indique qu'une époque est accomplie et que commence une ère nouvelle.



HANS MEMLING. *Le Christ en croix.*

Faut-il, avec quelques historiens, attribuer des caractères si nouveaux et si francs aux troubles de la Flandre marchande, aux terribles et sanglantes révolutions municipales qui livrèrent aux iconoclastes les oeuvres antérieures? L'hypothèse est vraisemblable en partie, car si l'art des Van Eyck porte en lui les traces

d'un passé, si l'on retrouve une analogie avec les tapisseries de la cathédrale d'Angers, dessinées par Jean de Bruges, dans la composition et le sentiment de certaines de leurs oeuvres, il se mêle d'évidente façon un réalisme personnel aux liturgies de jadis.





Saint Georges. HANS MEMLING. *Saint Jérôme.*
(revers des volets du *Christ en croix*).

On connait la *Vierge adorée par le chancelier Rollin*, qui est au Louvre, limpide et généreux tableau, de savante et pure vision, qui nous transmet à travers les siècles l'intacte forme de l'humanité, du décor et des paysages de ce temps; l'*Homme à l'œillet*, du musée de Berlin; le saisissant *Portrait d'Arnoulfini avec sa femme*, qui est à la National-Gallery. Voici, à Bruxelles, dans leur nudité exacte, *Adam et Eve*, d'un strict dessin naturiste, beaux d'une humaine et touchante vérité. C'est un artisan et c'est une femme du peuple. Adam, le torse robuste, les jambes maigres, le visage instinctif et expressif d'un apôtre, d'un Jean-Baptiste au désert, est peut être un travailleur des dinanderies, des bas ateliers où l'on martelle le cuivre, où l'on tisse la toile. Les flancs gonflés d'Eve



ATTRIBUÉ A ROGER VAN DER WEYDEN.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. L'ANNONCIATION.



L'Adoration du Christ, Saint Bavon et Saint François d'Assise.

HANS MEMLING.

(Volets du *Christ en croix*).

Saint Jean Baptiste, Sainte Catherine et Sainte Barbe.

2

annoncent sa maternité, son visage est soumis et réfléchi. Ce double chef-d'œuvre est une partie du polyptique de Saint Bavon, à Gand.

L'*Adoration des Mages*, d'attribution très contestée, appartient, sinon aux frères Van Eyck, du moins à quelque peintre de leur école immédiate. Le caractère archaïque et oriental de ces mages a une beauté, et l'enfant qu'ils adorent est de chair tendre et rayonnante. La consistance et la fermeté de la peinture sont à coup sûr d'un maître de Bruges. Mais voici d'autres certitudes.



HANS MEMLING. *Guillaume Moreel.*

Roger de la Pasture, dit aussi Van der Weyden (1399?-1464?) est peut être l'élève de Jean Van Eyck, mais on sait qu'il a travaillé à Tournai, sous la direction de Pierre Campin. Dès avant 1436, il s'est fixé à Bruxelles, et il a été nommé pourtraiteur de la ville . C'est un des premiers artistes flamands qui aient fait le voyage d'Italie. Il a vu, il a admiré les grandes fresques de Gentile da Fabriano et d'Orcagna. On retrouverait quelque chose de leur inspiration

dans le beau triptyque conservé à l'Hôpital de Beaune : le *Jugement dernier.* Voici, à Bruxelles, un magnifique portrait désigné comme étant celui de Charles le Téméraire jeune, tenant une flèche pour montrer, dit-on, sa dévotion particulière à Saint Sébastien, auquel il avait fait un vœu. Peut être aussi est-il simplement représenté ici comme membre ou protecteur d'une compagnie d'archers. Ce qui est plus certain, c'est la signification du visage : l'expression est tendue, l'œil inquiet, le menton volontaire. C'est aussi à Van der Weyden que l'on attribue toute une série de panneaux, peut être peints à Bruxelles même. Dans le panneau de l'*Annonciation*, comme dans les autres, par le type et l'expression des personnages, par le style des accessoires et leur disposition, se révèle une influence allemande prononcée.



HANS MEMLING. *Barbara de Vlaendenbergh.*

Petrus Cristus, contemporain de Rogier Van der Weyden, a vécu à Bruges à partir de 1444. Il n'a pas été l'élève de Van Eyck, mais il a continué ses traditions. Son *Christ descendu de la Croix,*

d'un très beau style et d'une grande ampleur, témoigne, non sans quelque sécheresse, de son adresse dans les arrangements, de sa riche et harmonieuse entente de la couleur.

En 1467, Charles le Téméraire succède à Philippe le Bon. Les débuts éclatants du nouveau règne, les fêtes qui l'accompagnent, le génie ouvert et audacieux du jeune duc, favorisent singulièrement le développement de l'école de Bruges, représentée désormais par quatre grands peintres, Hugo van der Goes, à qui certains critiques attribuent le portrait du Téméraire à la flèche, Juste de Gand, Thierry Bouts et Memling.

Thierry Bouts, pourtraiteur de la ville de Louvain, ou il est mort en 1475, a pu recevoir les leçons et les conseils de Rogier van der Weyden. C'est un grand artiste personnel, qui a découvert une forme et une expression nouvelles. Son chef-d'œuvre, la *Sentence inique de l'empereur Othon*, est au musée de Bruxelles. La femme d'Othon, éprise d'un gentilhomme et repoussée par lui, l'accuse de séduction, le fait condamner à mort. Devant une forteresse, du haut de laquelle l'empereur et l'impératrice assistent à l'exécution de la sentence, des gens de justice amènent au bourreau un condamné en chemise blanche, qui console sa femme, à l'admirable visage d'une gravité douloureuse, tandis qu'un moine l'exhorte. Selon le procédé souvent usité par la peinture du temps, on assiste aussi au dénouement : le cadavre du supplicié étendu à terre, le bourreau donnant la tête du mort à sa femme qui la reçoit à genoux. Plus que la composition même, qui est intelligente et intéressante, plus que l'entente de la couleur, qui est subtile et heureuse, allant d'une robe rouge et noire, bordée de vert-gris, aux vêtement sombres des assistants, à la note éclatante des linges blancs, ce qui est très beau dans cette œuvre, c'est le caractère tendu, concentré et véridique du dessin, la compassion ou l'indifférence des visages, la sûreté et



THIERRY BOUTS. MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN.

le sérieux de cette femme qui prend dans ses mains pâles la pauvre tête exsangue aux yeux clos du supplicié, son mari. Un second panneau est consacré à l'injustice réparée: la veuve subit l'épreuve du fer rouge, l'innocence du martyr est reconnue, l'impératrice menteuse est brûlée vive.

Malgré la longueur et la maigreur des corps, des qualités identiques font le charme du *Saint-Sébastien*, en chausses marron, percé de longues flèches tirées à bout portant par un jeune archer, dans un clair paysage matinal, qui montre au loin les tours et les toits d'une ville.



Joachim Patenier. *Repos en Egypte.*

Ces œuvres des peintres primitifs flamands sont belles par leur qualité de vision directe. Prenant leurs sujets dans l'histoire, la légende ou les livres saints, ces peintres ont affirmé, à partir des Van Eyck, qu'ils vivaient à une certaine heure de l'humanité. Ils ont vu et observé la vie autour d'eux. Avec une intensité d'expression et une intelligence peut-être uniques, ils ont fixé les physionomies et les types des bourgeois et des paysans de leur temps, les membres des confréries, les capitaines d'archers, les échevins, les syndics, les marchands, groupés autour du Seigneur crucifié ou des Saints martyrs, comme les badauds de la rue autour d'un accident, et aussi comme les figurants et les acteurs des grandes révolutions flamandes. A les voir et à les analyser,

on voit tout ce qui sépare leur naturisme de l'idéalisme des maîtres de Fiesole ou de Sienne, même quand ils traitent des sujets en quelque sorte abstraits, quand ils figurent en lignes et en couleurs la symbolique chrétienne.

Un artiste vient, qui ennoblit et amplifie leur manière, Hans Memling.

C'est surtout à Bruges, à l'Hôpital Saint Jean et à l'Académie des Beaux-arts, que nous pourrons l'étudier, dans son milieu, avec les souvenirs d'histoire, les promesses d'art qui sont en lui.

Toutefois, le triptyque de Bruxelles est d'une richesse et d'une élévation extraordinaires. Le *Christ en croix*, dans un paysage dramatique et réel, nous donne à voir, avec la Vierge désolée, le Christ affaissé, misérable, d'une détente et d'un abandon de chair morte qui apitoient le spectateur, deux très-beaux portraits de donataires, l'homme en armure, cuirassé de reflets et d'ombres, peint avec une vérité et une énergie qui font penser à Anthonie Mor, la femme aux cheveux tressés, d'une chair pâle et délicate, aux belles mains fines. Les volets, avec leurs revers allégoriques, ont la même beauté subtile: saint Jean Baptiste dans un paysage de rochers, sainte Catherine et sainte Barbe, sérieuses et douces. Puis des anges en prière devant la crèche, où apparaît, derrière une palissade, un petit paysage de plateau, une route entre des bouquets d'arbres, sous un ciel aéré et limpide, tandis que se dressent au premier plan saint François d'Assise, moine ceint d'une corde, saint Bavon, seigneur qui porte sur le poing un faucon, et qui est vêtu de riches et lourdes étoffes historiées, bordées de fourrures.

Il faut s'arrêter aussi à ces portraits où vivent si intensèment Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges, les mains jointes sur sa robe violette, devant une balustrade qui laisse voir une échappée de paysage; Barbara de Vlaendenbergh, sa femme, en

guimpe blanche, en hennin noir et voile de gaze. Ce visage paisible de bourgmestre, nous le reverrons à Bruges, dans le triptyque de Saint Christophe.

Joachim Patenier, élève de Memling, est représenté ici par un *Repos de la fuite en Egypte*, qui rappelle singulièrement par l'am-



Jérôme Bosch. *La Chute des Anges rebelles.*

pleur du décor, bien ordonné et peint avec une sûre franchise, un Bellini de la National-Gallery. Nous savons, par le Journal d'Albert Durer, que le maître allemand estimait Patenier « un bon peintre de paysage », et qu'il lui fit visite à Anvers en 1521. Le style des grands arbres qui ombragent le fond du tableau, derrière un pic rocheux, la transparence et la justesse des lointains, le pittoresque des accessoires, ainsi que l'expression heureuse et

attendrie de la Vierge qui donne le sein à un Jésus ingénu, font du *Repos* une œuvre charmante.

Un autre élève de Memling, Jérôme Bosch (1450—1518), de son véritable nom Van Aken, mais ainsi appelé à cause de sa ville natale, Bois-le-Duc, *Hertogen-Bosch*, apparaît comme le précurseur des Brueghel et des Téniers, moins encore par sa *Chute des Anges*, d'une pittoresque cocasserie d'invention, d'un extraordinaire et monstrueux désordre, plus comique qu'effrayant, que par une belle *Tentation de Saint Antoine*.

Le saint, perdu dans la prière et l'épouvante, est agenouillé sur une espèce d'estrade, un terre-plein dallé, assailli et envahi par une foule de monstres. Une jeune femme lui présente une coupe. Près de lui, à une table ronde, s'agitent, boivent et crient des êtres à têtes d'animaux, d'autres, plus inquiétants, à face humaine. Une rivière coule au premier plan, au pied d'une vaste bâtisse ruinée, en forme de tour, décorée d'énigmatiques bas-reliefs. Des barques passent, pareilles à des poissons et à des insectes. Au loin, une ville incendiée fume sous le ciel, crache la flamme par ses clochers, qui s'écroulent tout d'une pièce.

L'œuvre ressemble à un décor, à une machination ingénieuse, pleine de trucs, pas du tout terrible. Si tous les maîtres flamands révèlent le goût de l'observation exacte, un beau caractère d'art probe et véridique, celui-ci nous fait deviner et pressentir une fantaisie et une gaîté qui ne seront pas perdues, des qualités de composition familière et mouvementée qu'il léguera à ses successeurs.



JÉROME BOSCH. TENTATION DE SAINT ANTOINE.

II. QUENTIN MATSYS. — JEAN GOSSAERT. — VAN HEMESSEN. — LES CONINXLOO. — BERNARD VAN ORLEY. — LAMBERT LOMBARD. — FRANS FLORIS. — MARTIN DE VOS. — BRUEGHEL LE VIEUX.

Avec Quentin Matsys, ou Metsys, la suprématie et la grande influence artistique passent de l'école de Bruges à l'école d'Anvers.





QUENTIN MATSYS.
Sainte Anne et saint Joachim faisant des offrandes. *L'offrande de Joachim repoussée.*
(Revers de la *Légende de Sainte Anne*).

Nous verrons quelles sont les conditions économiques et politiques que ont déterminé et assuré ce déplacement. En face de Bruges, longtemps la gilde de Saint-Luc d'Anvers, instituée dès 1382, ne compta que des noms inconnus. Willem Decuypert, Jean Snellaert restent des obscurs. Quentin Matsys, de Louvain (1466—1538), quitte sa patrie pour Anvers et fonde une école nouvelle. Fils d'un maître en ferronnerie, il a forgé lui-même une délicate merveille, la grille du puits du parvis Notre-Dame, à Anvers, où il a une très belle série d'œuvres peintes.

A Bruxelles, la *Légende de sainte Anne* permet de le comprendre et de le caractériser. Mystique, moins par tradition que par sentiment personnel et par passion intérieure, Matsys apparait comme un délicieux rêveur pathétique. Mais en même temps on sent qu'il a connu le grand courant humain de la Renaissance, il a aimé la beauté des formes, le rayonnement de la chair féminine. L'humanité qu'il a peinte nous présente, dans la noblesse du corps, la pureté, la franchise, l'élévation d'une âme libérée. Matsys a connu et aimé Thomas Morus, Ægidius Colonna, Erasme qu'il a peint et gravé dans ses attitudes du travail et du repos. Dürer l'a visité en 1521. Tous deux ont pu s'étonner et se réjouir du monde renouvelé qui s'offrait à l'art et à la pensée.

Le panneau central de la *Légende de Sainte Anne* présente, devant un noble et riche portique de la Renaissance, à colonnes de porphyre, qui laisse voir le paysage apaisé d'une Jérusalem céleste, sainte Anne en robe rose avec une capuche noire et blanche, tendant une grappe de raisin à l'enfant Jésus sur les genoux de la Vierge. A gauche, Marie-Cléophas, en robe verte, coiffée d'un ample turban rose, parle à de petits enfants qui lisent un beau livre d'images étendu sur ses genoux et lui montrent leurs puériles trouvailles. A droite, Marie Salomé, au visage grave et délicat, au corsage plein, exhorte et caresse ses deux fils. Une

MUSÉE DE BRUXELLES.



QUENTIN MATSYS. LA LÉGENDE DE SAINTE ANNE.

lumière de tranquille matinée, un jour céleste, éclairent le chef-d'œuvre. Rien n'apparait plus ici de la vision tendue, parfois un





Mort de Sainte Anne. QUENTIN MATSYS. *L'ange annonçant à Joachim la naissance de la vierge.*

(Volets de la *Légende de Sainte Anne*).

peu barbare dans sa beauté, d'un Thierry Bouts. Ici s'annonce un fort, confiant et joyeux avénement d'art. De même, dans les volets du triptyque et leurs revers, surtout dans celui qui

représente la mort de sainte Anne, noble et paisible délivrance, fin d'une journée de paix et d'espoir.

Un grand artiste, Jean Gossaert, dit Jean de Mabuse (Maubeuge), paraît plutôt avoir été l'élève de Matsys à Anvers que celui de Memling à Bruges. Il est un de ceux qui ont fait le voyage d'Italie à la suite de Philippe de Bourgogne, ambassadeur de Maximilien près de Jules II. Après un séjour de dix années, il est revenu dans son pays natal, plein des richesses inconnues de l'art italien et de la forte beauté des maîtres, pour repartir, vers 1528, dans le Nord, en Zélande, où il forme Jean Schorel, maitre du grimaçant Michel-Ange hollandais, Van Hemskerke. Ainsi, la diffusion se précipite et s'élargit.

On peut dire de Jean Gossaert qu'il inaugure l'école des romanistes ou tout au moins qu'il la prépare. Il forme la transition indispensable entre Matsys et van Orley, puis Rubens. Déjà, dans son triptyque de *Jésus chez Simon le Pharisien*, on constate une manière nouvelle dans l'Ecole. Le repas est servi et ordonné dans un riche décor, un intérieur de palais romain du XVIe siècle, où la profusion et l'entassement des ornements rappellent encore la fin des basiliques du gothique flamboyant, mais dont le caractère et le style appartiennent déjà à la Renaissance. Cette Madeleine qui monte au ciel parmi les anges évoque le Pérugin, et ces paysages dégradés où serpentent des routes, où des villages sont perdus au pied des falaises, dans la noirceur des bois, font revivre la nature de l'Ombrie.

Van Hemessen (1500—1555?) est un des plus connus parmi les continuateurs de Matsys. Les historiens et les critiques parlent de sa naïve énergie, de son dessin violent, de sa couleur sauvage. Dans *l'Enfant prodigue* du musée de Bruxelles, je remarque un développement mouvementé des formes, une sûreté dans l'ordonnance de la composition. Cette vieille camuse, au cou décharné,



JEAN GOSSAERT.

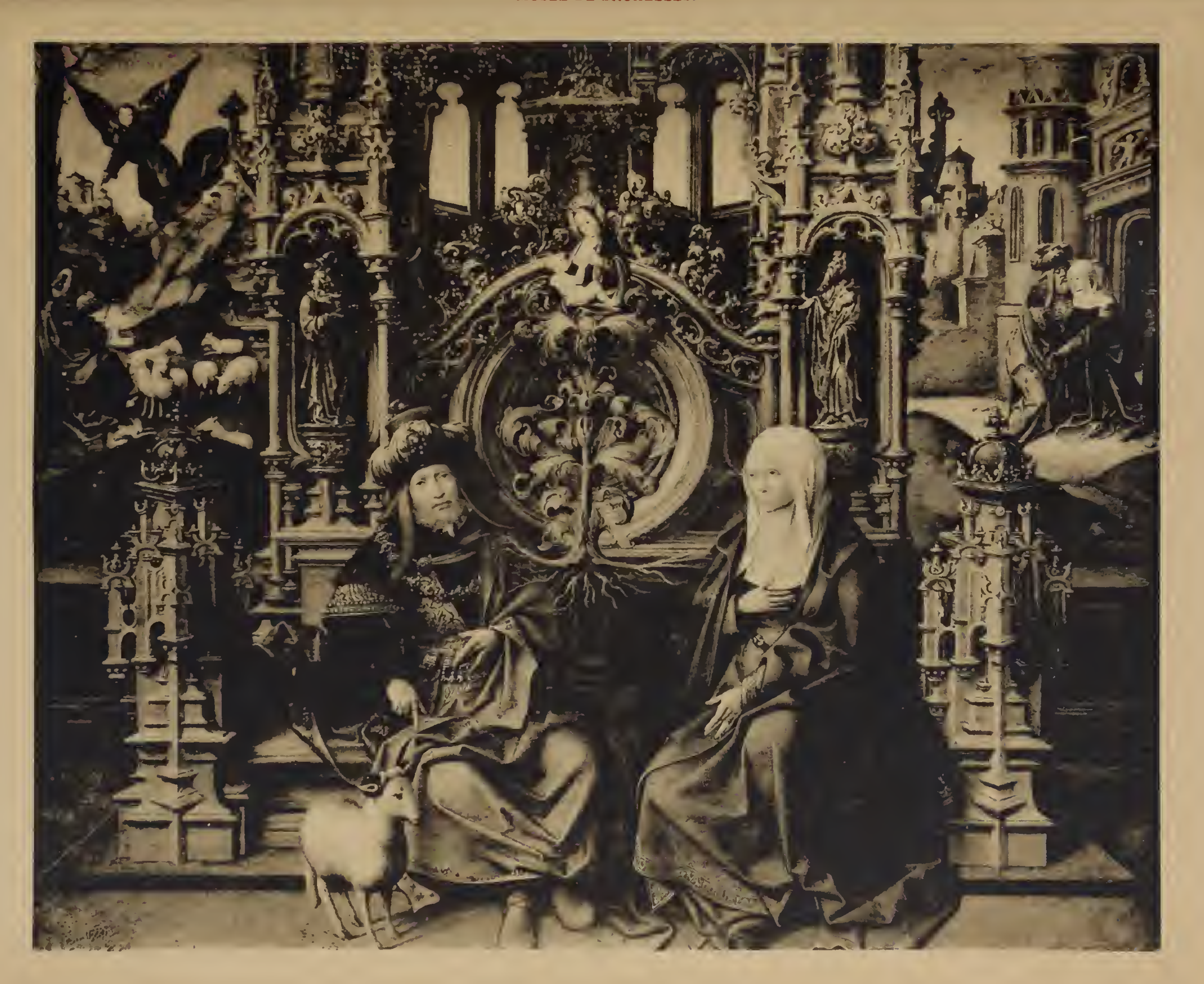
Résurrection de Lazare. — *Jésus chez Simon le Pharisien.* — *Assomption de Marie-Madeleine.*

qui rit au premier plan, en proie à la gaité machinale de l'ivresse, ce vieillard, qui, derrière elle, tord la bouche et cligne de l'œil dans un effort d'attention pour mieux examiner le fond d'un pot presque vide, nous rappellent le caractérisme, l'effort d'observation véridique des premiers maîtres, en même temps qu'ils s'affirment, surtout ce joueur de cornemuse aux joues gonflées, ancêtres directs des buveurs et des bambocheurs de Jordaens. Tandis qu'au centre de la composition, cette belle jeune femme aux traits réguliers, est sûrement d'inspiration italienne et romaine.

Ainsi Matsys et ses successeurs, Jean de Mabuse, Van Hemessen, marquent en quelque sorte la fin des gothiques, l'initiation à une manière, à des sentiments nouveaux. Il faut remarquer surtout que si Matsys a la personnalité assez forte pour entrer dans le grand courant de la Renaissance sans rien perdre de la tradition et de la puissance de sa race, les autres marquent une déperdition sur l'art serré, concentré des primitifs. Il y a souvent chez eux du relâchement, de la boursouflure. Il faudra le génie de Rubens pour l'assimilation complète des éléments étrangers par l'art flamand, resté flamand.

Mais, en attendant, il est des écoles locales qui continuent très fortement les traditions apprises. Le renouvellement proposé n'est pas accepté, entrepris d'un seul coup ni par tous. A Bruges, Pourbus, — à Anvers, les Van Cleve, les Momper se révèlent encore comme des traditionnalistes et des continuateurs. De même, une autre famille d'artistes, originaires de Bruxelles, vite établis à Anvers, centre de production artistique et d'échange marchand, — les Coninxloo, Corneille et Gilles Coninxloo, l'un peintre de sujets religieux, l'autre paysagiste.

Gilles a visité la France et l'Allemagne, a laissé des paysages d'une fine distribution de lumière, loués par Van Mander dans son *Livre des Peintres*. Gilles est absent du musée de Bruxelles.



JAN VAN CONINXLOO. DESCENDANCE DE SAINTE ANNE.

Corneille, lui, est représenté par une *Parenté de la Vierge*, assez pauvre de forme, et qui semble inspirée bien plus par un Bellegambe que par Jean de Mabuse ou Quentin Matsys. Mais la couleur est belle, précieuse et harmonieuse: Joachim, en pourpoint broché d'or, en manteau rouge, en turban rose; sainte Anne, en



VAN HEMESSEN. *L'Enfant prodigue.*

robe verte et en manteau bleu. Entre les époux, se dresse un arbuste mystique, d'où sort une Vierge, qui donne le sein à l'enfant Jésus. Derrière le banc se complique une chapelle gothique, pareille à une châsse, ornée de niches, de statues et de pinacles fouillés comme une orfévrerie. Le style des figures est étrange et riche: Joachim, semblable à un roi mage, avec son turban, son ample manteau et ses bijoux, évoque les patriarches de ghetto,

les riches marchands confinés dans des demeures précieuses, en plein Orient. Avant Corneille et Gilles, il y eut Jean II Coninxloo, qui groupe ingénument les personnages, encore raides et courts, des *Noces de Cana*, et surtout de *Jésus parmi les Docteurs*, sous



Les Noces de Cana. JEAN II CONINXLOO. *Jésus parmi les Docteurs.*

la colonnade d'une basilique préparée pour quelque Prédication de saint Paul, bolonaise ou romaine, parmi des pontifes aux amples robes, au sémitisme accentué. Dans toutes ces œuvres intermédiaires, malgré les résistances et les traditions observées, on devine que ces artistes suivent confusément le mouvement qui entraîne l'école vers des destinées nouvelles.



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Malgré tant d'éléments contradictoires, et tous ces conflits d'influences, une époque de transition peut produire des artistes qui font paraître une forte et personnelle individualité à travers les désirs confus et les formules qui se lisent dans leur art. C'est le cas du XVIe siècle flamand avec Bernard van Orley. Il est injuste, — dit M. Alphonse Wauters, — d'accuser Van Orley d'avoir contribué plus que Gossaert, entre autres, à l'abâtardissement de l'art flamand. Cet art était entré dans une époque de transition dont il lui fallait sortir sous peine de déchoir. La mort de Memling l'avait privé d'un de ses plus illustres chefs, d'un chef qui n'avait pas été remplacé, car Quentin Matsys, malgré ses grandes qualités, ne pouvait pas être placé sur la même ligne... Lui aussi se préoccupait du mouvement à donner à ses personnages et n'y parvenait pas facilement. Ce fut le but constant des efforts de Van Orley, efforts qui finirent par être couronnés par le succès le plus complet, comme le prouvent les admirables vitraux de la croisée de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles, où il déploie sans effort et à un degré éminent son talent de dessinateur et de coloriste... On comprend



BERNARD VAN ORLEY.
Lazare chez le mauvais riche. *Les Sabéens.*

l'énorme influence qu'il exerça sur les progrès de l'art et surtout sur le développement de l'art décoratif et de l'industrie de luxe.»

L'artiste ainsi défini, Bernard van Orley (1490–1542) a fait, comme Jean Gossaert, le voyage d'Italie, et l'on sait avec certitude qu'il a été l'élève de Raphaël. Voilà un fait essentiel, dont les conséquences ont une importance considérable. Désormais, nous pouvons arrêter à ce nom l'histoire des peintres primitifs dans les Flandres. Par l'œuvre de ce maître, tous les efforts timides, mal venus, des artistes intermédiaires vers un art transformé, trouvent leur consécration et leur justification. Les hommes de ce temps et de ce pays vont pouvoir, doués d'une information nouvelle, et comme d'un alphabet, d'un système de signes plus complet, traduire conformément au génie de leur race et à leur humeur le spectacle de la vie. Les maîtres primitifs ont chanté leur ingénu et mystérieux poème. A présent, une telle forme d'art paraîtrait caduque : elle ne suffirait pas à exprimer les soucis joyeux, la plénitude de vie, tout le renouvellement d'existence et de pensée d'un artiste de la Renaissance.



BERNARD VAN ORLEY.
Job et ses amis. — *Le mort du mauvais riche.*

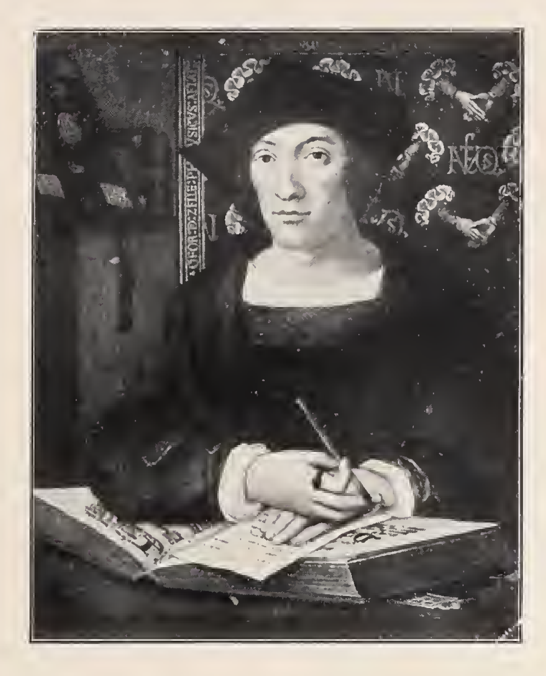
Bernard van Orley



PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE.

LE DÉNOMBREMENT DE BETHLÉEM.
(Copie d'après Brueghel le Vieux).

a surveillé, chez le tapissier Van Aelst, au nom de Léon X, l'exécution des *Actes des Apôtres*, dessinés par Raphaël. Lui même a composé de grands cartons pour des tentures décoratives, et le Louvre possède ses *Chasses de Maximilien*, Hampton-Court sa *Vie d'Abraham*. Son œuvre peint est considérable et varié. Arrêtons-nous, à Bruxelles, devant ce beau triptyque : les *Epreuves de Job*. Le panneau central, *le Festin*, montre les convives de Job fuyant la salle du festin qui s'écroule sur eux. Ebranlée par les mauvais esprits perdus dans l'obscurité des voûtes, la riche et brillante architecture des pilastres, ornés de médaillons et de séraphins, tremble et s'écroule. Dans le désarroi de la panique, un fuyard en vêtement rouge est arrêté par un personnage renversé, qui lui saisit la jambe éperdument. Contre un pilier, un femme tombée à genoux étreint une aiguière, et de sa main libre protège son visage. Une autre, frappée à la tête, renversée, s'appuie sur le sol. Tous s'élancent, se battent, s'invectivent. Ce confus désordre anime et précipite le geste des servantes surprises, des convives qui cherchent à fuir. Dans le dessin ample et vigoureux de la femme renversée, dans le caractère de surprise et d'élan de tous les personnages, se retrouve, à n'en pas douter, la même note d'art que dans les dessins qui nous restent de *l'Incendie du Bourg*. Sur les volets, Job qui



BERNARD VAN ORLEY. *Portrait de Georges de Zelle.*

s'avance vers ses amis est du même jet hardi, puissant et gracieux que les figures du *Spozalizio*. Le mauvais riche, précipité dans la géhenne, est beau et généreux comme les martyrs des fresques. Un dynamisme retrouvé fait vivre et palpiter, dans des poses et avec des expressions véridiques, les êtres de la légende. Puis voici un paysage noblement biblique, plein de la mélancolie de la déroute, où les Sabéens pillards emmènent les troupeaux de Job, dominés par un soudard en armure, coiffé du casque en escargot, pareil à un saint Georges.



BERNARD VAN ORLEY. *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge.*



LAMBERT LOMBARD. *La Cène.*



RUBENS. LE CHRIST MONTANT AU CALVAIRE.

Il y a, de Van Orley, un autre triptyque : *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge.* Sur les deux volets se pressent les donataires. Philippe Hanneton, secrétaire de la reine Marguerite d'Autriche,





Marguerite Numan et ses cinq filles. BERNARD VAN ORLEY. (Volets du *Christ mort*). *Philippe Hanneton et ses sept fils.*

et ses sept fils; Marguerite Numan, sa femme, et ses cinq filles. Ces visages sont flamands. Mais où donc avons-nous vu les modèles de cette certitude de dessin, de cette noblesse humaine? Chez le médailleur Pisanello, chez Pinturicchio, chez Raphaël. Et si ce

portrait de Georges de Zelle, médecin, en pourpoint noir à manches rouges, nous fait penser tout de suite à Holbein, celui de Guillaume de Norman évoque le nom de Moroni et son portrait de tailleur à la National-Gallery. Nous arrivons à une époque où l'art déborde les races.

Lambert Lombard (1505—1566), d'abord protégé par le prince-évèque de Liège, s'attache au cardinal anglais de Pole et le suit en Italie, comme son maître Gossaert, comme son émule Van Orley.

Michel Coxcie, et Pierre Coucke d'Alost, son condisciple dans l'atelier du maître, sont, à l'exemple du Vinci, des artistes de culture générale, d'intelligence ouverte à toutes les curiosités. Pierre Coucke, peintre, graveur, architecte, sculpteur et géomètre, a vu l'Italie et a vu l'Orient, où il a été envoyé par les tapissiers bruxellois. Son œuvre est éparse, mal connue, mal étudiée. Est-ce à lui ou bien à Lambert Lombard qu'il faut attribuer la *Cène* de Bruxelles, réplique d'un tableau du musée de Liège? La question est indécise: la *Cène* est à coup sûr d'inspiration tout italienne, et rappelle par plus d'un détail, en même temps que par l'ordonnance générale, la fresque fameuse du Vinci.

Franz de Vriendt, dit Franz Floris (1520—1570), est représenté par un singulier *Jugement dernier*, thème favori des maîtres antérieurs, illustré par Van der Weyden.

Avec Adrien Thomas Key, Martin de Vos (1532—1603) peint les sérieux portraits agenouillés des flamands de son temps, membres de collèges et de confréries. Voici un vieillard inconnu, de visage grave et triste, vêtu d'une houppelande noire à col de fourrure, agenouillé devant un prie-dieu couvert d'un épais et souple tapis d'Orient d'une chaude harmonie rouge et noire; sa femme ou sa fille, attentive et reposée, aux belles mains transparentes, porte une chaîne d'or sur sa robe noire.

Et que d'autres œuvres encore, anonymes ou signées, que de



RUBENS. VÉNUS CHEZ VULCAIN.



MARTIN DE VOS.

Portrait de vieillard.

Portrait de jeune femme.

beaux soirs mystérieux traversés par les anges aux robes d'or, aux ailes blanches, planant sur des Nazareth et des Bethléem flamands! que de portraits des hommes qui vécurent il y a quatre et cinq siècles, dans ces bourgades, à l'ombre de ces forteresses! Depuis cette *Pieta*, attribuée à Van der Weyden, pleine d'élan malgré sa raideur, depuis cette Vierge consumée de douleur qui pleure Jésus assassiné, comme une Mère du temps des Communes son fils victime de l'émeute, depuis les œuvres officielles et civiques, ces *Défilés des Corporations* sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, ou l'on voit passer tous ceux qui font obscurèment l'Histoire, jusqu'aux dernières œuvres des romanistes d'Anvers, l'école flamande cherche, hésite, se complète, pour aboutir à l'expression définitive du génie national, à un splendide épanouissement d'art, avec Rubens.

Mais avant d'aborder Rubens, il est nécessaire d'indiquer ici la place et le rôle d'un artiste, isolé et resté personnel dans ce grand renouvellement de l'école, Pierre Brueghel le Vieux (1526—1569), élève de Pierre Coucke.

De son voyage d'Italie, Brueghel n'a rien rapporté, ni souvenirs classiques, ni intention de réforme ou d'enrichissement. Ce qui l'intéresse surtout, on peut dire uniquement, c'est la structure physique, l'aspect et le sentiment des paysages de sa patrie, le groupement solennel ou familier de ceux qui l'habitent, cette race d'hommes allègres, joyeux, acceptant la vie, résignés sans désespoir, actifs sans précipitation, qui ont trouvé le moyen d'être libres et riches avant les autres peuples. Voici, de Brueghel, une merveille, le *Massacre des Innocents*. C'est un paysage de rude hiver, dans un village des Flandres. Le rue, dure de glace, bordée d'arbres nus, aux troncs plus noirs sur la neige, aux ramures dépouillées, monte vers la petite église de campagne, entre les toits tout blancs. Elle est envahie par une cavalerie armée de lances. Le gros de la troupe reste



RUBENS. LA CHASSE D'ATALANTE ET DE MÉLÉAGRE.

massé au milieu de la route. Des soldats entrent dans les maisons, brisent les portes, arrachent les petits aux mères éperdues, qui pleurent ou prient, les genoux dans la neige. Une fillette en bonnet et en petit tablier se cache dans les jupes d'une grand'mère. Il y a là toute l'animation, tout le mouvement, et aussi toute la vérité relative d'un fait. Nul groupement de théâtre, nulle intention résumante ou pathétique. On dirait que l'événement est ordinaire, quotidien, qu'il a été vu et enregistré par un paisible bonhomme, observateur assidu de cette agitation comme un savant peut l'être d'une colonie d'insectes. Ces archers et ces fonctionnaires accomplissent sans exaltation leur consigne, devenue pour eux un devoir machinal. Ces petites figures indifférentes ou crispées, tendues pour l'action, la révolte ou l'imploration, sont pauvrement et humblement humaines. C'est là qu'éclate le génie du peintre, et que se montre sa vraie supériorité sur celui qu'on peut lui assigner comme ancêtre immédiat, Van Bosch.

Le *Dénombrement de Bethléem*, qui est comme un pendant du précédent, est une copie, par Brueghel le Jeune, d'un tableau de son père: foule flamande, pressée autour de la table où siège un recenseur; au loin, de lourds bonshomme font des glissades, patinent en trébuchant sur le canal gelé. C'est le même esprit d'observation calme et profond que dans le *Massacre des Innocents*.

III. RUBENS. — VAN DYCK. — JORDAENS. — SNYDERS. — GASPARD DE CRAYER. — PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — DAVID TÉNIERS LE JEUNE. — PETER NEEFS.

Rubens! C'est à Anvers surtout que nous étudierons le grand magicien, le plus peintre de tous les peintres. C'est là, dans la cité d'histoire et d'art, que nous essaierons de mettre d'accord l'homme et le milieu, de déterminer la part exacte du spontané

génie, du don merveilleux qui anime ses œuvres, et des contingences de toutes sortes qui les ont vues naître. Préparons-nous dès à présent, toutefois, à le comprendre et à l'aimer. Les toiles par lesquelles Rubens est représenté au musée de Bruxelles permettent déjà une initiation sérieuse.



RUBENS. *L'Adoration des Mages.*

Le *Christ au Calvaire* est une escalade emportée, mouvementée comme une scène de bataille. Succombant sous la croix, le Christ se traîne sur les mains. Véronique, penchée vers lui, essuie son front.



RUBENS. LE CHRIST MORT.

Au premier plan, les deux larrons, épaisses faces brutales, corps musculeux, sont entraînés par des soldats. Tout le groupe, précédé de cavaliers porteurs d'étendards, est excité, entraîné encore par un tribun en manteau rouge qui, de son bâton de commandement, indique le terme de la montée, le lieu du supplice. Une furieuse ardeur emporte et conduit tous ces personnages, gonfle les muscles des valets qui relèvent la croix, anime d'expressions injurieuses et imprécatoires les basses physionomies des bourreaux.

L'*Adoration des Mages*, un sujet dont le faste et la variété ont plusieurs fois inspiré Rubens, comporte ici une foule pittoresque, agissante, qui se déroule en serpentant, penchée sur un escalier de bois, jusqu'aux pieds de la Vierge. L'enfant Jésus pose sa main sur la tête d'un roi mage, vêtu d'un manteau jaune à col d'hermine. Le second roi mage, vêtu de rouge, accompagné d'un enfant qui porte une urne, et le troisième, le roi-nègre, coiffé d'un turban blanc, se penchent sur le groupe rayonnant, dans une adoration joyeuse et recueillie. Des esclaves noirs élèvent des torches, illuminent la palpitante obscurité des fonds. En haut, courbés sur la balustrade, des vieillards à barbe blanche, des prêtres, des marchands, observent, discutent, prient. Un homme en armure, au visage ardent, tout envahi par sa chevelure noire, s'adosse en gesticulant contre la rampe de bois. Quelle est cette féerie? De quelle naissance s'agit-il, précieuse, prometteuse, conciliatrice? Cette *Adoration des Mages* est belle comme une fable antique, touchante et grandiose comme une page d'histoire. Ces hommes et ces femmes vivent d'une vie généreuse et magnifique. La foule qui fait craquer l'escalier rustique est poussée par l'instinct de savoir, inspirée dans ses gestes et dans son expression par un esprit ardent et réfléchi.

Vénus chez Vulcain, c'est le poème de la chair féminine jaillie

de l'ombre comme une apparation, comme une fleur subitement éclose, parmi les reflets de la forge, auprès du satyre et des nymphes qui rapportent du sol de la terre toute une provende de feuillages et de fruits. La mythologie renouvelée par le génie flamand fait craquer le galbe succint des bas-reliefs grecs ou romains, s'amollit dans la détente et dans l'abondance de la vie. L'art conservé aux flancs des urnes en pierre et sur les murs des temples trouve une expression et une ampleur inconnues. Il renaît et il respire avec une vitalité conquérante, avec une force que nulle discipline ne maîtrisera plus.

Arrêtons-nous au chef-d'œuvre, au *Martyre de saint Liévin*, donné par l'Empire au musée de Bruxelles dans la vaste distribution de ses conquêtes. L'horreur du sujet disparaît, c'est un champ de triomphe, un merveilleux poème de couleur. Le saint, auquel on vient d'arracher la langue, est à genoux, vêtu d'une aube blanche, d'une dalmatique rouge et or, lève vers le ciel son visage mutilé. La gloire d'une récompense céleste, plus que l'atrocité des supplices, c'est le thème développé avec la beauté d'une orchestration sonore et harmonieuse. Toutes les notes chantent, frémissent, s'accordent, du blanc cheval écumeux qui, en se cabrant, désarçonne son cavalier,



RUBENS. *L'Archiduc Albert.*



RUBENS.

JACQUELINE DE CAESTRE.



RUBENS. *L'Infante Isabelle.*

jusqu'aux anges des nuages apparus confusèment dans une lueur d'apothéose, parmi les reflets bleus, roses et verts, du spectacle terrestre.

Et c'est un autre chef-d'œuvre, un tableau de chevalet tout entier de la main de Rubens, un paysage d'une vie et d'une beauté incomparables, un sol gonflé de germes, plein de décompositions fécondes et de promesses vitales, qui se creuse en ravinements herbeux, en dépressions humides, au pied des grands troncs palpitants et frémissants, pleins de sève comme des artères, pour laisser passer la *Chasse d'Atalante.*

Puis ce sont des portraits où respire avec force une vie riche et majestueuse : *Jacqueline van Caestre*, femme de Jean-Charles de Cordes, blonde au teint délicat, dans une robe noire aux crevés blancs à fleurs ; *Jean-Charles de Cordes*, seigneur de Wickelen Cescamp, figure en relief et en éclat. L'un et l'autre, selon Fromentin, ne doivent cependant pas compter parmi les meilleurs portraits de Rubens, mais cet *Inconnu* au fin visage, engoncé dans une collerette, nous révèle de quelle façon Van Dyck sortira de Rubens, du moins le Van Dyck qui peint largement et dans la chaleur des tons. Et jamais Rubens n'eut plus de style et ne se rapprocha plus des maîtres italiens que dans le portrait de

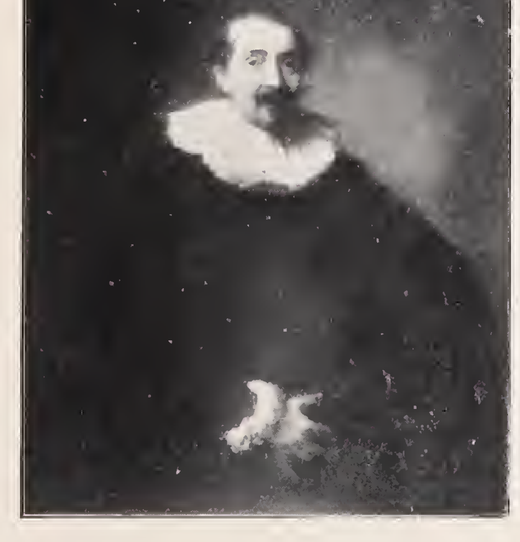
l'Archiduc Albert, où la forme est si sûrement inscrite dans le cadre de la toile, où l'arabesque des lignes se compose et s'équilibre avec une certitude si majestueuse. De même, dans le portrait de *l'Infante Isabelle*, vêtue de brocart noir, le col serré par une fraise tuyautée, d'un metier plus simple encore, d'une facture plus calme et plus grasse que la *Jacqueline van Caestre*.

Mais revenons aux grandes toiles où se dépensent librement l'imagination et la science du maître, aux esquisses qui les complètent et qui les commentent, au *Martyre de sainte Ursule*, à *Mercure tuant Argus*, à la *Chute des Titans*, à *l'Enlèvement d'Hippodamie*, à cette vigueur qui construit, condense et ramasse le dessin de l'action, enchaîne pour l'unité de l'ensemble les furieux mouvements, à toute cette illumination d'une richesse et d'une délicatesse inouïes qui court comme une flamme sur les personnages et à travers le décor, resplendit dans la clarté, embrase même les ombres, donne aux valeurs lumineuses leur éclat et leur harmonie. Là est le meilleur du génie de Rubens, sa magie souveraine.

C'est au Rubens de *l'Archiduc Albert* et du portrait de *l'Inconnu* que s'apparente directement le Van Dyck du portrait *d'Alexandre Dellafaille*, magistrat anversois, œuvre à la fois généreuse et distinguée, d'exécution franche et robuste, et le Van Dyck de la *Famille Van Vilsteren*, où chaque morceau est d'un délicieux peintre : la petite fille en robe longue qui touche du clavecin, l'enfant au tambour, de mine fraîche et éveillée, le père de famille, de fine et sérieuse physionomie. Mais la composition s'arrange mal, sans grâce. L'ensemble est sans parti-pris, sans unité, sans vigueur.

Jacques Jordaens nous ramène à la tradition flamande, au développement national de la manière et de l'école de Rubens. Jordaens fut un heureux et solide peintre comme celui dont il était

l'aîné et qui devint son maître. Il eut la joie de la matière généreuse, des modèles vigoureux, des chefs-d'œuvre faciles, de la production féconde. En fait, il était, comme Rubens, l'élève de Van Nort, et il n'a pas vu l'Italie. Il est donc resté plus flamand que Rubens, il n'a pas son feu et son envolée. Mais c'est l'inspiration de Rubens qui remplit et qui anime ses œuvres. Orangiste et Gueux, comme beaucoup d'Anversois, il a abjuré la religion catholique. Et il n'est pas indifférent de savoir qu'il a pris une part aux transformations historiques de son temps. Celui là fut sans doute un vivant et un actif, mêlé de près aux cérémonies de la délivrance et de l'indépendance, et qui a fait, pour les grands tapissiers flamands, des cartons si nombreux, ébauché avec puissance pour les arcs-de-triomphe et les palais provisoires des solennités, tant de géantes peintures!



Van Dyck. *Alexandre Dellafaille.*

Une de ces œuvres est à la Maison du Bois, à la Haye, et c'est le *Triomphe du prince Frédéric-Henri de Nassau.* Mais il y en a, au Musée de Bruxelles, une esquisse d'une grande beauté décorative. Le prince en armure, porté sur un cheval traîné par des chevaux blancs, précédé par des lions, s'avance entre des colonnades, parmi les piques, les étendards, l'élan apaisé des guerriers. La Fortune, au-dessus de lui, répand ses trésors, la Victoire le couronne. La Discorde écrasée et brandissant une torche inutile, se débat vainement

sous les pieds des chevaux. Tous les génies de la Conquête circulent au milieu des architectures, sous les draperies claquantes. La Renommée porte aux astres le nom du triomphateur. Le style est le même que celui des grandes compositions décoratives de Rubens, ample, puissant et fort. Et il y a vraiment autre chose qu'une note d'art officiel dans une pareille toile, il y a une exaltation et une aisance rares, l'illustration intelligente et magnifique d'une page d'histoire vécue.



JORDAENS. *Pan et Syrinx.*

La *Fécondité* est un autre triomphe, une autre apothéose, — celle de la grasse terre des Flandres, fécondée par la patience joyeuse des travailleurs. Les divinités qui, chaque année, rajeunissent d'une parure nouvelle les grandes plaines tour à tour humides et ardentes, s'y réjouissent de leur vigueur nue. Un génie succombe sous le poids des beaux fruits, riches de sève, dorés par le soleil,



JORDAENS. TRIOMPHE DU PRINCE FRÉDÉRIC-HENRI DE NASSAU.

épanouis par l'automne. Des mains se tendent vers les lourdes grappes suspendues. Un satyre couronné de pampres, bon démon du sol fécondé, porte sur ses épaules un enfant rieur, tandis qu'une nymphe, vue de dos, d'un gracieux élancement de corps, la chair frissonnante encore des caresses de l'herbe foulée, se penche



JORDAENS *La Fécondité.*

vers des présents de raisins. Et Jordaens célèbre encore les forces toujours jeunes et actives de la nature avec *Pan et Syrinx*.

Les fruits somptueux, le débordement généreux de victuailles, nous les retrouverons chez Snyders, qui sans doute a promené son regard amusé sur les superbes étalages aujourd'hui encore visibles à Bruxelles, où s'amoncellent comme pour un énorme

repas de chasse ou une merveilleuse collation de concert champêtre, la masse des charcuteries, la nacre fraîche et multicolore des poissons, le plumage mordoré et le fauve pelage des gibiers.

Gaspard de Crayer (1582—1669) est aussi un Anversois, élève de Raphaël Coxie, apparenté directement à Rubens et à Van Dyck. C'est une œuvre souple et charmante que la *Pêche miraculeuse*, digne en tous points d'un élève du maître d'Anvers, par sa belle entente des chairs, la riche joaillerie de couleurs des poissons saisis dans le filet, encore tout vifs, cambrés et culbutés.



Philippe de Champaigne. *Son Portrait.*

Un flamand francisé, Philippe de Champaigne, par son portrait qui est sobre et ferme, nous indique une dérivation curieuse de l'école flamande, dont il conserve la tradition, le souci de vie, la science solide, au milieu des méditatifs de Port-Royal, dans une chartreuse catholique et janséniste.

David Téniers le jeune (1610—1690), s'est fixé à Bruxelles. Tout ce que nous pouvions discerner de force nationale, de vérité ethnique chez les maîtres primitifs, l'humeur capricieuse et la gaîté de Van Bosch et de Brueghel, il l'a fait passer dans son art d'observation attentive. Plus de symboles ni d'allégories. La vie familière a son prix et vaut d'être exprimée en peinture. Il y a d'humbles joies, des plaisirs de pauvres, des cérémonies et des



DAVID TÉNIERS LE JEUNE. LES CINQ SENS.

gaietés de village qui révèlent une humanité aussi riche et aussi expressive que la représentation des dieux de la fable et des conquérants de l'histoire. Autant que la belle *Kermesse*, je remarque ce tableau des *Cinq Sens*, sujet déjà traité par les maîtres antérieurs, œuvre d'une beauté, d'un esprit et d'un charme de peinture tout à fait particuliers. Le singe enchaîné, la robe



GASPARD DE CRAYER. *La Pêche miraculeuse.*

aux mille cassures de la femme vue de dos, avec l'humour des physionomies, la vision pittoresque du geste et du détail, sont d'un vrai maître. La *Tentation de Saint Antoine* nous présente une scène chère à Brueghel et à Van Bosch, mais plus calme, moins compliquée, conçue avec plus de bonhomie, d'une manière raisonnable et réaliste. La merveille, c'est la qualité de la peinture, une belle matière grise, limpide, transparente, illuminée d'un jour vrai.

L'Intérieur de la Cathédrale d'Anvers, de Peter Neefs, est une œuvre d'observation exacte et de groupement pittoresque dans la distribution des petits personnages. Et cette grande architecture, où joue et se brise la lumière, étudiée avec conscience et amour, nous annonce que de l'autre côté du Rhin, en Zélande, il y aura toute une école *d'architecturistes*, selon l'expression de Bürger, des peintres des belles places ombragées et calmes, des canaux bordés de maisons, des ruelles régulières et proprettes où chemine sans hâte l'activité régulière des servantes.

ECOLE ALLEMANDE.

MARTIN SCHONGAUER. — CHRISTOPHE AMBERGER. — LUCAS CRANACH. — ALBERT DÜRER.

L'Ecole allemande de peinture a eu des origines et des commencements identiques à ceux de l'Ecole flamande, et plus tard elle a profondèment subi son influence. Il est impossible d'étudier de près l'école de Souabe et l'école de Nuremberg sans évoquer à chaque instant les noms des grands initiateurs de la peinture flamande. Décrire ou commenter un Jean Jost, un Martin Schoen, c'est en quelque sorte montrer la continuité de l'art dans les pays du Nord, compléter l'histoire des Flandres par l'influence qu'elles ont exercée si longtemps et d'une manière si prononcée sur les maîtres étrangers.

Ce sont sans doute des artisans, de probes, consciencieux et appliqués ouvriers de peinture que ces premiers artistes, Guillaume et Etienne, élèves de Théodoric de Prague, de Nicolas Wurmser, de Thomas de Mutina. Sembla bles aux anciens Grecs, s'émerveillant du sculpteur Daidalos, qui osa le premier séparer du torse et plier pour le geste les bras jadis collés au corps



DAVID TENIERS LE JEUNE. TENTATION DE SAINT ANTOINE.

selon le rite, les chroniqueurs déclarent que Guillaume peignait les hommes de toute forme, comme s'ils étaient en vie. Les deux imagiers sont contemporains des Van Eyck, comme le maître de Liesborn et le maître de Werden le sont de Hans Memling. Par le Rhin et ses affluents, par les échanges marchands, les compromis politiques et les voyages, la Flandre et l'Allemagne



Peintre inconnu. *Le Christ en croix.*

rhénane sont en perpétuel contact. La politique de la maison de Bourgogne a dès longtemps déplacé vers l'Ouest le centre officiel. Bruges a détrôné l'Aix carolingien. Mais la libre et large plaine, par les chemins errants de ses canaux et de ses rivières, rapproche ces hommes de race analogue ou parente, de culture et de vision semblables. S'il est à peu près impossible de fixer par des dates sûres les grandes périodes de ce mouvement d'échange et d'assimilation, si l'on ne peut dire avec certitude quelle est la

dominante, germaine ou flamande, de l'art des Van Eyck, on peut suivre sans aucun doute la tradition de l'école de Bruges, non seulement sur les rives du Rhin, dans le territoire de Xanthen et de Cologne, mais jusqu'au fond de la Souabe, plus loin encore, dans la haute Allemagne, à Augsbourg, à Dresde, à Nuremberg.



Peintre inconnu. *Le Christ au pilier.*

Dans le *Christ au Pilier*, comme dans le *Christ en croix*, attribués sans raison bien probante à Henri Aldegrever, et qui paraîtraient plutôt de Frédéric de Herlen, l'influence de Rogier van der Weyden est indiscutable. Le Christ est attaché à la colonne, les jambes et les bras liés par des cordes, long, maigre et ascétique comme dans la *Pieta* flamande attribuée au maître du *Jugement dernier*. Un bourreau en haut-de-chausses rouge et en

chemise blanche le tient par les cheveux et lève pour le frapper un martinet à pointes de fer. Les juges assistent avec indifférence au supplice, l'un en robe verte, l'autre en pourpoint violet et en manteau rouge doublé de bleu, coiffé d'un bonnet fourré, un troisième dont on voit le visage seulement, coiffé d'un turban. Malgré la raideur, il y a un élan du bourreau et de son acolyte, une justesse expressive de leurs gestes, qui révèlent une recherche évidente du mouvement, un désir pour conformer l'expression à l'action. — Le *Christ en croix* est une très belle œuvre, d'un grand caractère passionné, d'une savante et harmonieuse couleur. Ces bourreaux qui se disputent les vêtements des suppliciés, ces cavaliers richement vêtus, ces Saintes femmes affaissées par la douleur, dans un paysage plein d'épisodes et de scènes symboliques, traversé par des anges, donnent un mouvement de foule



J. Jost. *Sainte Famille.*

à la composition. Sur le visage des assistants, on lit bien le degré et la qualité du sentiment qui les anime. Ce tassement même des personnages, pressés les uns contre les autres, exagère leur nombre, peuple le champ du tableau. Nous n'avons plus sous les yeux une imagerie liturgique, dépouillée de toute humanité, fixée en types et en attitudes immobiles, mais la scène d'un drame, dans un paysage vu, jouée par des acteurs véridiques.

Avec Jean Jost (1460—1519), longtemps appelé le Maître de la Mort de Marie, contemporain de Quentin Matsys, nous pouvons établir des comparaisons, discerner des influences. Dans sa *Sainte Famille*, voici non seulement le décor, le portique à colonnes de la *Légende de Sainte Anne*, mais l'expression ingénument attendrie des figures. — Comme Frédéric de Herlen, le maître des Holbein, Martin Schoen, ou Schongauer (1440—1492) a été l'élève de Van der Weyden. A l'Institut Städel de Francfort, trois de ses tableaux ont été longtemps attribués à Rogier van der Weyden le jeune. Né à Colmar, il a fait un séjour à Anvers, et les contemporains l'appellent Martin d'Anvers. Comme le florentin Finiguerra et comme le bolonais Francia, orfèvre, puis graveur, et peintre enfin, il agrandit sa manière de dessin, anime sa composition, subtilise sa couleur. Son *Christ présenté au peuple* est d'un caractère et d'une intensité saisissantes. Sur une estrade, le Christ debout, en manteau blanc, est tourné vers la foule qui l'invective furieusement. Un Ponce Pilate, à moitié caché derrière lui, semble lui donner quelque conseil, et le railler sans amertume. Sur les marches, un bourreau en vêtement jaune porte des cordes et joint sa gesticulation à celle de la foule qui l'entoure, visages bas, cupides et atroces. L'œuvre a été gravée par le peintre, mais le tableau de Bruxelles ne serait-il pas une copie? La beauté de la conception apparaît, mais la peinture est lourde, la couleur terne.

L'école d'Augsbourg atteint à la personnalité et à la renommée



LUCAS CRANACH. LE DOCTEUR JOHANNES SCHEURING.

avec Hans Holbein le Vieux et avec son élève, Christophe Amberger, dont le très beau *Portrait d'homme* fait penser immédiatement à Holbein le Jeune. Il y a là une ampleur, une manière d'inscrire la tête, le buste et les mains dans les limites du cadre, qu'on ne trouvera, un peu plus tard, que dans les portraits du flamand Van Orley et surtout dans les portraits d'Holbein. Tourné de trois quarts vers la droite, le regard calme et clair sous le clignement des yeux, ce bourgeois robuste supporte aisèment une existence que n'a traversée nulle désolante image. Vêtu d'un pourpoint noir au collet de fourrure, coiffé d'un chapeau noir à larges bords, sous lequel parait un serre-tête rayé d'or, il s'appuie des deux mains sur une bordure de pierre blanche et tient un chapelet. La paisible vallée qui forme le fond du tableau, traversée par un Main ou un Neckar indolent, n'a pas été ravagée par la guerre des Paysans. L'homme est quelque bourgmestre, un croyant sans inquiétude et sans mysticisme. Mois méfions-nous de ces inductions, rappelons-nous les visages paisibles, la bonhomie des prophètes de la Réforme, de tous les bons Germains destructeurs du XVIe siècle.



Martin Schongauer. *Le Christ présenté au peuple.*

Lucas Cranach (1475—1555) est le seul maître de l'école de Dresde et le rival d'Albert Dürer. Ces deux noms signifient un

renouvellement, une vision plus riche et plus personnelle. En même temps que l'art fait la conquête du réel, s'assimile la beauté, la noblesse et la vérité des aspects et des formes, son domaine élargi offre aux peintres plus d'occasions de s'exprimer, les affranchit des traditions et des servitudes qui pèsent sur eux. Ils sont libres dans la nature, en présence des choses. Pour la représentation des légendes païennes et des légendes catholiques, ils sont surtout des traducteurs d'émotions, des poètes de la beauté vivante. Cet effort, si touchant, qui se lit dans toutes les œuvres des maîtres primitifs, à des degrès différents, ces tentatives vers le style, le mouvement et la plénitude, qui font la grandeur d'un Van der Weyden, d'un Memling, les voilà qui aboutissent aussi en Allemagne, qui produisent des résultats magnifiques et complets.



CHRISTOPHE AMBERGER. *Portrait d'homme.*

C'est encore un chercheur et un hésitant que le Cranach d'*Adam et Eve*, si proches des panneaux de Van Eyck, moins savants.

Adam. LUCAS CRANACH. Eve.

moins fins, mais d'une belle netteté rude. Si les épaules s'attachent trop bas, si la taille de cette femme est étranglée, inquiétante, irréelle, quelle hardiesse dans la ligne de ces corps! Ces belles jambes musclées sont d'une nymphe de la Renaissance, cette pâte homogène, lisse, résistante, est bien de la chair. Et sur le visage levé d'Adam, il y a un signe d'interrogation inquiète, une ingénuité d'expression, qui sont d'un art définitif.

Regardons aussi ce saisissant portrait du *Docteur Johannes Scheuring*.

Voilà un visage humain marqué de tous les signes de la race, du milieu social, de la vie d'études, d'une obstination sérieuse et patiente, un visage courageux jusqu'à la persécution, passionné jusqu'à l'invective. Et si l'on regarde attentivement la manière dont l'œil s'enchâsse dans l'orbite, dont la bouche se plisse dans un retrait d'attention volontaire, cette manière de modeler la forme, de construire les plans, est rare et nouvelle.

C'est cela encore, c'est cette belle et ferme écriture d'art qui m'arrête devant le *Portrait d'Inconnu* par Albert Dürer.

Ce personnage du grand peintre de Nuremberg est merveilleusement expressif. Lèvres fermées et nez au vent, il semble épier narquoisement quelque comédie inconnue. J'examine ce portrait d'homme de Dürer comme j'examine la *Joconde* ou le *Balthazar Castiglione*. C'est la même science, la même curiosité de beauté: le dessin de cette bouche, la mobilité de l'œil dans sa prison de chair, la mollesse de la lumière sur le grain de l'épiderme, tout donne le sentiment d'un acquis définitif, d'un art complet, maître de lui, et non plus beau seulement, ou curieux, par son tâtonnement, sa balbutiante innocence.



ALBERT DURER. PORTRAIT D'HOMME.



LUCAS DE LEYDE. *La Danse de la Madeleine.*

ÉCOLE HOLLANDAISE.

JEAN MOSTAERT. — JEAN SWAERT. — LUCAS DE LEYDE. — VAN HEEMSKERKE. — ANTHONIE MOR. — FRANS HALS. — BREKELENKAM. — ADRIEN VAN OSTADE. — JEAN STEEN. — NICOLAS MAËS. — HOBBEMA. — VAN DE VELDE. — VAN GOYEN. — RUYSDAËL. — VAN DER NEER. — REMBRANDT.

Franchissons le Rhin, montons vers le Nord. Ici, la mer est plus proche de l'homme, elle a rongé la terre, au-dessus de laquelle elle est suspendue comme une menace perpétuelle et qu'il faut protéger par des digues. Par les canaux, elle la pénètre encore,

elle porte partout la richesse, l'âcreté fécondante de son sel. Elle a laissé des dépôts dans les polders, desséchés par de longs efforts. La race d'hommes qui s'agite et bataille sur ce sol n'est pas différente sensiblement du peuple de la Flandre: ensemble ils ont combattu pour des intérêts identiques contre un même ennemi. Longtemps, c'est à l'école flamande que la Zélande demande l'inspiration de son art. Ses peintres vont dans les ateliers de Bruges et d'Anvers pour apprendre le mélange des couleurs, la hiérarchie des personnages, la symbolique des accessoires.



JEAN MOSTAERT. *Saint Benoît.*

Jean Mostaert (1474—1556?) est né à Haarlem. De bonne heure il a quitté les provinces du Nord pour celles du Sud, où il fit un long séjour, puis il est revenu mourir dans sa ville natale. Marguerite d'Autriche le nomma peintre de la cour et gentilhomme

de sa maison : il était d'esprit cultivé, de mœurs douces, et il vécut heureux. Resté dix-huit ans au service de la princesse, il fit, déclare Van Mander, les portraits des personnages de la cour, des guerriers et des diplomates, des dames et des abbés. Il est un des derniers maîtres de l'école de Bruges, et malgré sa naissance hollandaise, on le range souvent dans les peintres de l'école flamande. Il est un témoin du prestige artistique exercé par les provinces du Sud où il a poursuivi la plus grande partie de sa carrière. Certains critiques attribuent à Van Eyck ou à Gérard

JEAN SWAERT. *L'Adoration des Mages.*

David ses chefs-d'œuvre, comme la très belle *Adoration des Mages* qui est à Anvers. M. Hymans doute même de l'authenticité des *Deux épisodes de la vie de saint Benoît*, panneaux détachés d'un triptyque, que l'on croit pourtant pouvoir lui restituer. Voici d'abord le miracle du tamis brisé, ingénieux et puéril : dans une cuisine dallée, peinte avec tous ses détails, d'une vérité locale et historique amusante, saint Benoît, en vêtement rouge et manteau gris, est agenouillé en prière, demandant à Dieu la réparation du tamis, tandis que sa nourrice, en robe rouge et tablier blanc, essuie avec une serviette les larmes qui baignent son visage de servante surprise en faute et toute désolée. L'autre panneau représente saint Benoît et le curé de Monte-Preclaro. Dans un paysage d'arbres où se devine, au fond, une montagne, voilée par l'air, les deux personnages sont agenouillés devant un rustique repas, que le curé, sur l'ordre de Dieu, est venu apporter à l'ermite, pour la rejouissance de Pâques.



HEEMSKERCK. *La Mise au tombeau.*

Jean Swaert, contemporain de Mostaert, est originaire de Groningue où il est né en 1469. Il a suivi le grand courant qui entraînait vers l'Italie les peintres flamands et néerlandais de son temps. Il habita Venise, où il s'éprit des chefs-d'œuvre de Bellini et de Giorgione, et où il se faisait appeler Giovanni da Frisia. De retour dans sa patrie, il fonde à Gouda une école où il enseigne les principes de l'art transformé et l'esthétique nouvelle. On retrouve l'influence italienne dans le triptyque de Bruxelles, et même, en précisant davantage, quelque chose des maîtres vénitiens antérieurs ou contemporains. L'*Adoration des Mages*, panneau central, montre l'enfant Jésus, debout sur les genoux de la Vierge, saisissant, dans un joli geste d'impatience et d'attention, le couvercle d'un vase à parfums, espèce d'ostensoir ciselé, de forme hexagonale, que lui tend un mage à genoux, en riche manteau rouge doublé d'hermine. A ses côtés, un second roi présente un autre vase d'or, tandis que s'approche à gauche le mage d'Ethiopie, portant un costume étrange et beau qui se dégage d'un manteau blanc relevé par un page. L'attitude et le dessin de ce corps, l'indication de la marche par le contournement des jambes, en même temps que la somptuosité orientale du costume, font penser au style de Carpaccio et de Bellini, laissent prévoir la manière



ANTHONIE MOR. *Goltzius.*

de Véronèse. Les deux volets: la *Circoncision*, l'*Adoration des Bergers*, sont de bonne et harmonieuse peinture flamande, de l'école de Matsys.

Lucas de Leyde fut, lui aussi, un voyageur. Il a visité la Hollande et la Zélande, s'est arrêté à Middelbourg, où il a connu Jean Gossaert, est parti avec lui pour Gand, a séjourné à Malines et à Anvers. Vrai voyage de peintre, curieux de toutes les formes d'art, inquiet des manifestations de toutes les écoles. On connaît son bel effort de graveur, sa constante préoccupation de vérité, son observation délicate et exacte. On sait quelle réputation obtint de son temps sa forte et généreuse manière, son burin régulier et coloré. Dürer, dans sa vaste promenade autour de l'art et des artistes de son temps, vint le voir, l'admira et l'aima. Comme peintre, il faut bien dire qu'il apparaît ici pauvre, sec et sans couleur, avec la *Danse de la Madeleine*, qu'on lui attribue et qui serait un de ses



FRANS HALS. *Jean Hoornebeck.*



Frans Hals. *Van Heythuyzen.*

très rares tableaux, — œuvre de transition, pleine de justes et heureux détails, mais de composition éparse, fragmentant chaque groupe en gestes et en attitudes particulières, d'exécution quelque peu maigre et hâtive.

Si, au lieu d'indiquer simplement les destinées de la première école hollandaise avant la grande et magnifique floraison du XVIIe siècle, en montrant son étroite parenté, ses incessants rapports avec les primitifs flamands, je pouvais réunir les éléments dispersés de son histoire (déjà racontée dans le volume des Musées de la Hollande), c'est à cette place qu'il faudrait redire le rôle de Jean Schoorel, non represénté au musée de Bruxelles, mais que nous retrouverons à l'Académie de Bruges. Artiste vagabond, élève de Jean Gossaert à Utrecht, d'Albert Dürer à Nuremberg, copiste de Raphaël et de Michel-Ange à Rome, conservateur du Belvédère, il est, à Haarlem et à Utrecht, le

prophète de la Renaissance italienne, et il joue, en quelque sorte, dans la peinture hollandaise, le même rôle que Van Orley joue, à Anvers, dans la peinture flamande. Son exemple inspire Heemskerke, Hubert et Henri Goltzius, Corneille de Haarlem.

Martin van Heemskerke, entre tous, surnommé parfois, avec emphase, le Michel-Ange hollandais, a continué et appuyé encore les caractères singuliers de cette transition. Si Jean Schoorel est un sage et consciencieux admirateur de Raphaël, c'est bien, en effet, à Michel-Ange, interprété avec une force et une audace superficielles, que se réfère Van Heemskerke. Ses études furent brus quées, hâtives, contradictoires. Elève de Corneille de Haarlem, puis du très médiocre Jean Lucas, il entre enfin dans l'atelier de Jean Schoorel, dont il devient rapide ment le préféré. Puis il part pour l'Italie, où il copie sans se lasser Michel-Ange, finit par se faire une manière exagérée, violente, parfois curieuse. Sa *Mise au tombeau* le résume et l'exprime assez bien : la couleur en est noire et barbare, le dessin sec, anguleux, rectiligne, sans intelligence véritable du volume des formes, de l'enveloppe atmosphérique. Il y a un effort évident vers l'intensité et vers l'expression pathétique dans ces visages crispés, envahis par les nerfs, mais le détail de l'anatomie, le parti-pris linéaire, la pauvreté et la dureté de la peinture assignent à cette œuvre un rang secondaire.

C'est de l'atelier de Jean Schoorel qu'est également sorti Anthonie Mor d'Utrecht, l'admirable portraitiste. Formé en Hollande, il a enrichi sa vision et sa sensibilité en Italie, en Angleterre, en Espagne, pour terminer sa vie à Anvers, où il fut le peintre préféré du duc d'Albe. Celui-là s'est dégagé de toute stricte tradition, il a cherché le vrai avec la probité et la sévérité d'un bon et sûr artiste. On pourrait dire de ce grand peintre : Voilà un moraliste, — car il a mis à peindre le visage des hommes de son temps la pénétration



ANTONIS MOR. LE DUC D'ALBE.

inquiète, la perspicacité et la concentration de pensée d'un juge. Parmi les personnages accessoires ou principaux des triptyques flamands ou hollandais, nous avons déjà vu des physionomies expressives, tendues, émues même : presque toutes, dans leur dessin cursif, dans leur vérité joyeuse ou compatissante, restaient néanmoins pauvres de vie intérieure. Cette fois, une pensée ardente, continue, variée, apparait sur le front et dans les yeux de ces portraits. *Hubert Goltzius,* peintre, érudit, numismate, historien, imprimeur, porte sur son visage le signe évident d'une intelligence alerte et puissante, appliquée à tout. Une telle œuvre n'est plus datée. Elle sort de l'Histoire, elle impose à l'admiration et à l'étude une humanité de tous les temps. Ce pourpoint noir, ce manteau gris violet, ce petit collet blanc plissé, tout le détail de costume du XVIe siècle ne nous intéresse pas absolument, car nous sentons et nous devinons un esprit sous ces surfaces colorées, et nous ne nous arrêtons plus à une éphémère et accidentelle grimace pittoresque, à un amusant parafe d'artiste. Et voici, face étroite et mauvaise, front bas, œil mauvais, le *Duc d'Albe,* officiel bourreau des Flandres campé, en armure, la Toison d'or au cou, dans l'obstination effrayante du politique, tout puissant de sottise et



BREKELENKAM. *Les Couturières.*

de méchanceté, qui va contre la grande lumière et la grande évidence de l'Histoire. Et puis, quelle fermeté et quelle vigueur de peinture, quelle beauté de matière, quelle sûre insertion des plans les uns dans les autres, par le jeu et la souplesse des chairs!

C'est un autre genre d'émotion qui nous est offert par Frans Hals. Celui-ci nous affirme avant tout que le métier de peindre est très beau, que les formes, avec leurs jeux d'ombre et de lumière, leur élan vigoureux, leur certitude bien établie, sont intéressantes à fixer sur une toile, dans la matière grasse qui se prête si bien aux désirs de l'artiste. Il nous fait voir les êtres dans leur juste volume, et bien libres dans l'air qui les entoure et qui les pénètre. Surtout, il nous donne la sensation rare d'un peintre absolument maître de son art et heureux par son art. En lui se traduit de façon définitive un tempérament alerte, équilibré et sain. Il est mouvementé et dynamique sans confusion ni contorsion. Même la froide physionomie au repos a vécu et vit encore, par des palpitations, par un souffle, par des contractions insensibles. Lui non plus ne s'immobilise pas dans l'Histoire, il cherche la vie, et pour la bien rendre, il sait animer son pinceau d'une hardiesse logique, d'une belle furie calme, qui sont admirables. *Jean Hornebeck*, professeur à l'Université de Liège, le visage paisible de la quarantaine sérieuse, les mains dessinées et musclées, serrant avec autorité un bouquin entr'ouvert, semble se carrer dans un fauteuil de présidence, un jour de solemnité. *Wilhem van Heythuysen*, assis sur une chaise, le corps appuyé sur le dossier, tourné à droite, tient une cravache de ses deux mains écartées, et dans le rejet et le recul de son corps qui se balance sur la chaise, plisse et fait craquer l'étoffe raide de son pourpoint vert. Ce portrait semble avoir été peint d'un seul jet, en une séance, depuis la mollette des éperons et les merveilleuses bottes jaunes affaissées, tordues et cassées, jusqu'au visage gai et ridé, aux

regards d'insouciance dédaigneuse abrités sous le grand feutre rejeté en arrière. La sûreté et la franchise de l'art de Frans Hals sont ici supérieusement révélées.

D'ailleurs, tous les peintres de Hollande, les intimistes qu'on est convenu d'appeler les petits maîtres, les portraitistes, les paysagistes de la campagne et de la ville, ont connu à miracle l'alchimie de la matière peinte. La franchise, l'homogénéité, la souplesse de leurs tableaux sont uniques. Ce sont des chefs-d'œuvre d'art, et ce sont encore de rares et charmants objets précieux, comme les ivoires, les fines porcelaines transparentes, les belles étoffes lisses. Nous avons le sentiment que nous sommes à une apogée, que les procédés sont définitivement conquis. Nous pouvions nous émerveiller devant la fraîcheur et la subtilité de coloris de tel ou tel maître primitif, mais nous n'avons plus, à présent, à regretter la pauvreté, la maigreur d'une forme, la sécheresse d'une touche. La lumière, dans les *Couturières*, de Brekelenkam, envahit doucement la chambre, caresse et pacifie les formes, éclaire d'un jour de province, venu des ruelles et des courettes, la physionomie attentive ou narquoise de ces filles. Un beau soir sans tristesse, après quelque clémente journée, dore mystérieusement les gais visages du *Trio flamand*, d'Adrien van Ostade. La beauté des rayons diffus, luttant doucement avec


A. van Ostade. *Le Trio flamand.*

l'ombre, pénétrant les pampres de la tonnelle, caressant la buire peinte d'armoiries et les pipes, baigne et enveloppe les masses éclairées. Ce violon aigrelet, et point discord, accompagné par la flûte et la voix, nous l'avons entendu à l'entrée des villages, aux jours de noce et de frairie, quand les campagnards dansaient sur les places. Et quels gris argentés, dans la partie où l'ombre reflète la lumière, et quelle fine petite note ensoleillée dans l'*Opérateur*, de Jean Steen. L'air de ce pays est subtil et léger, il porte à tous et sur toutes choses les rayons d'un jour tamisé. Il fait paraître sur les visages, à la porte des cabarets, dans l'ouverture des fenêtres, au centre des salles, parmi les reliefs des humbles festins, dans le sourire mouillé des yeux, sur le satiné des pommettes, l'intimité paisible, la douce gaieté de la vie.



JEAN STEEN. *L'Opérateur.*

Cet art est allé, au sortir de l'église, vers sa vraie voie, vers son vrai destin. Libéré des formules, après tant d'efforts, il sait qu'il produira merveilleusement le moyen et le quotidien de l'existence. Il y trouve l'occasion de chefs-d'œuvre, il y exprime une sensibilité charmante et vaste. Je m'arrête devant la vieille *Liseuse*, de Nicolas Maës, dans un intérieur singulier où l'on voit



REMBRANDT. L'HOMME AU GRAND CHAPEAU.

un antique en plâtre dans le recoin d'un mur, derrière une colonne. La bonne femme s'accoude sur un fauteuil usé, près d'une table que recouvre un lourd tapis de laine. Des objets familiers sont là, un pot, une clef, des livres. Même vision dans cette *Songeuse* qui a laissé la page à demi-lue, la dentelle accrochée encore dans les longues épingles du métier, et qui descend dans les souvenirs de sa vie.



NICOLAS MAËS. *La Liseuse.*

Mais sortons de ces intérieurs, animés de songes, ou égayés par la joie des buveurs. Une belle terre saine, fécondée par les pluies, balayée et ranimée par les vents du large, étend, au-dessus des ruisseaux et des canaux sillonnés par les grandes barques paresseuses, la verdeur robuste des chênes. Le *Bois de Haarlem*, de Meindert Hobbema, est un magnifique poème du feuillage, une glorification végétale. Ces troncs tordus, ces rameaux déformés, portent vers les cieux d'immenses chevelures de feuilles frémissantes. A leur pied, le sol forestier se creuse en verts marécages, en velours d'herbe et de gazon, noyés d'une ombre éternelle.

Derrière ces colonnades d'arbres, au ras de la plaine, voici la mer, — la mer calme de Van de Velde, sans un souffle qui gonfle les voiles, tombées à plat le long des mâts, — la mer active et vivante d'une agitation marchande, animée de barques, de la *Vue de Haarlem*, par Van Goyen, — puis gonflée, irritée par le vent et claquant contre les pieux des estacades, vue aux mêmes endroits, avec un génie si différent, par Ruysdaël.

Un peintre de calme et de mélancolie, le maître des campagnes et des canaux envahis par la glace, des couchants, de la froide clarté lunaire, Van der Neer, nous montre l'irruption soudaine du drame dans ses paisibles décors d'habitude. L'*Incendie à Dordrecht* semble bien être un de ses chefs-d'œuvre. Au loin, la ville paraît flamber tout entière sous la poussée furieuse de l'incendie, les charpentes grésillent, rouges et tordues. Les pignons détachent leurs cordons de reflets sur le rideau tourbillonnant des fumées. A droite, c'est la majestueuse paix du soir, dont la lueur envahit tout le ciel, au-dessus des longs nuages parallèles qui montent de la rivière. Une grande barque fluviale reflète son unique voile dans l'eau calme. Et devant ce paysage double, devant cet incendie et devant ce soir, on songe à un annonciateur de Turner, le Turner du *Canal de Chichester*, du *Téméraire*, des *Obsèques de Wilkie*.



PAUL POTTER. *La Porcherie.*

Enfin, il faut en arriver au maître qui les résume



REMBRANDT. VIEILLE FEMME.



VAN DER NEER. *Incendie à Dordrecht.*

tous, qui exprime fortement leur caractère d'intimité mystérieuse, leur large vision naturiste, en restant insaisissablement personnel. La répartition de lumière et d'ombre qui est, chez certains, si juste et si émouvante, cette fidèle adhésion à la ressemblance, à l'individualité des hommes et des choses, le génie qui éveille en nous tant de sentiments qui sommeillent à la limite de la conscience, la largeur de vision des paysagistes qui se promènent en observant et en rêvant sur les routes, au bord des canaux, toutes ces qualités qui ne se retrouvent pas dans les autres écoles ni chez les peintres des autres pays, — Rembrandt les possède de façon magnifique et supérieure.

Que l'on considère ce Portrait de vieille femme en bonnet, en collerette et en manchettes de linge, dont la petite tête semble amaigrie, réduite par le chagrin et les années. C'est le même type ethnique que celui des bonnes femmes qui peignent la délicieuse petite fille à la pomme, qui bercent l'enfant malade, dans Terborch et dans Mieris, qui vaquent, avec les servantes d'Ostade, aux travaux de l'office et de la cuisine, qui relisent, dans les intérieurs à peine éclairés de Maës, la grande vieille Bible huguenote.

Mais avec quelle force supérieure, quelle profondeur d'expression, Rembrandt s'empare de ce personnage, de cette vieille résignée et attristée, qui nous révèle une vie sans aventures,

une existence pauvre dans quelque petite ville au bord d'une route, sous un ciel gris plein de nuages que le vent chasse vers la mer.

L'*Homme au grand chapeau*, à la collerette de dentelle, blond et lumineux dans son velours noir, semble, enfoui sous l'ombre de sa vaste coiffure, dominé par quelque pensée subtile, par quelque grave et sombre dessein. Or, c'est peut être un sage, un amateur d'estampes, un politique de petite ou de grande cité, un diplomate, un inutile, un indifférent.

Rembrandt charge sa peinture de pensée, montre, non seulement l'apparence de ce qui est, mais la destinée possible.

Ce qui est sûr, c'est que la lueur même de la vie sort de la chair, enflamme l'ombre. L'éclat mystérieux d'un tableau comme celui de l'*Homme au grand chapeau* vient, non pas d'une disposition spéciale du jour, d'un rayon artificiel qui, illuminant les fonds à l'endroit où la tête est obscure, les laisserait dans la pénombre à l'endroit où elle est éclairée, pour lui donner de la vigueur et la mettre en relief, — mais d'une étrange et saisissante surprise de la flamme vitale, tressaillant une seconde sur n'importe quel visage, et splendidement fixée à jamais.

Il y a, au Musée de Bruxelles, d'autres scènes, d'autres portraits, d'autres paysages, de tous ces maîtres hollandais, — concerts rustiques, réunions de sociétés, larges aspects de nature, humbles détails de la vie des choses et des bêtes, comme cette très-belle *Porcherie*, de Paul Potter, d'un art si vrai, si puissant et si sûr. Paul Potter eut vraiment une sympathie profonde pour nos frères inférieurs les animaux, et il a peint leurs portraits comme s'il s'agissait de personnages importants. Rappelez-vous le Taureau de La Haye, et regardez ces deux bêtes, ces deux laies vautrées à la porte de leur étable.



GUARDI. *Saint Marc de Venise.*

ÉCOLE ITALIENNE.

VERONÈSE. — TINTORET. — GUARDI.

Il serait curieux de comparer, dans ce musée et dans ce pays, les origines flamandes et les origines italiennes de la peinture, de voir comment, sous l'empire de nécessités identiques, les deux écoles sont d'abord extrêmement bornées dans leurs moyens et dans leurs expressions, prisonnières de rites et de traditions locales, marquées de commencements pareils. Il y a, peu à peu, de part et d'autre, une progressive découverte de la vie. L'art, inspiré par la foi, échappe à l'Eglise, revient à la vérité antique. Les monuments retrouvés, les bas-relief mutilés des sarcophages, indiquent à l'Italie une entente nouvelle de la beauté. Tous les beaux fragments enfouis dans la poussière des siècles et ramenés au jour

finissent par initier les peintres, les sculpteurs, les orfèvres, à la plénitude et à la noblesse de la grande forme humaine, et c'est à l'Italie transformée que les derniers gothiques du Nord vont demander un enseignement. Une telle étude est, toutefois, à peu près impossible à Bruxelles. Tandis qu'à la National-Gallery, par exemple, le choix des œuvres, si riches en primitifs italiens, invite à une étude parallèle des maîtres de Sienne et de Florence avec les maîtres flamands, le musée de Bruxelles nous fait passer tout de suite aux œuvres des grandes écoles italiennes du XVI[e] siècle.

A tout le moins, quelques belles toiles des maîtres de Venise témoignent de la variété et de la fécondité de l'art humain à l'époque de la Renaissance. Tandis que les Flandres, avec l'école d'Anvers, n'en sont encore qu'à une transition, à des révélations discutées ou acceptées, Venise a déjà produit Véronèse. Sa *Sainte Famille* de Bruxelles est un triomphe, une apothéose paisible et magnifique de la forme et de la couleur. Sous une tenture dentelée, la Vierge, en robe rose et en manteau vert, se penche vers l'enfant Jésus posé devant elle sur une espèce de piédestal, tandis que saint Joseph, en robe et manteau roses d'une ampleur et d'un style extraordinaires, aide un petit saint Jean à gravir une marche. Au premier plan, sainte Catherine, en robe jaune et en manteau vert, tient une palme et caresse d'une main l'enfant. Ce n'est pas le feu, l'ardeur, l'intensité d'action de Rubens. Véronèse est plus calme, atteint une beauté d'autre genre, la sévérité mesurée de la composition, l'équilibre et le style du faste et de la sérénité.

Une autre œuvre, un grand panneau décoratif, *Junon versant des trésors sur la ville de Venise*, symbolise la richesse et la puissance de la cité adriatique au XVI[e] siècle. C'est la manière sereine et généreuse des *Titans* du Louvre, tandis que la *Sainte Famille* vue tout à l'heure fait songer à la *Sainte Hélène* de Londres. Junon, dans des draperies bleues et roses, d'un beau rose ardent et doré

de flamme et de fruit, attachées par une agrafe de joaillerie, laisse tomber vers Venise, assise sur un lion, une couronne de lauriers, un bonnet de doge, une pluie de pièces d'or. Cette *Junon* a été envoyée de Paris en 1811, et elle décorait autrefois le Plafond de la salle du Conseil des Dix, à Venise.

De l'art de Venise encore, voici une fougueuse esquisse du *Miracle de saint Marc*, du Tintoret, intéressante par tout ce qu'elle présente de différences avec l'œuvre définitive de l'Académie de Venise, et où la franchise d'exécution et la grasse matière annoncent l'effort, les qualités et l'inspiration de certains romantiques et réalistes français, font penser au mouvement dramatique de Delacroix, aux simplifications puissantes de Daumier.

Je m'arrête aussi à ce



VÉRONÈSE. *Junon et Venise.*

beau Guardi, *Intérieur de l'église saint Marc*, si différent des églises de Peter Neefs, plein d'une foule agissante, passionnée, joliment et hardiment peinte par accents et par taches, dans toute sa variété pittoresque, point théâtrale ni inventée, mais surprise par un observateur amusé de ses attitudes et de ses gestes. Ce charme de lumière diffuse, ce mouvement, ces refoulées de personnages minuscules et véritables, dans la majesté du décor, sous les lampadaires, parmi les fresques, sont d'un très bon et très beau peintre.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

COELLO. — GOYA.

L'Espagne a reçu en partie son éducation artistique des maîtres flamands. La Cour de Madrid s'attacha plus d'un artiste de ses provinces du Nord. Elle appela et retint Anthonie Mor. Débris d'un cabinet royal, le Prado possède un admirable Van der Weyden, une *Pieta* où certaines figures sont d'un style égal aux plus belles œuvres, dont quelques détails, la physionomie et le costume de la Vierge, entre autres, me feraient douter de l'attribution à Petrus Cristus d'un tableau de Bruxelles, reproduit dans ce livre, une *Pieta* également.



COELLO. *Marguerite de Parme.*

Sans doute, c'est le nom d'Anthonie Mor qu' évoque ce portrait de *Marguerite de Parme*, par Coello, d'une facture sobre, d'une intelligente et pénétrante compréhension. Mais ce qui est bien particulier, n'appartient qu'à l'Espagne et qu'à Goya,



GOYA. *Scène de l'Inquisition.*

c'est l'art du *Portrait de jeune fille*, harmonie en noir, gris et blanc, d'une étrange saveur féminine, d'une savoureuse contexture de chair. L'œuvre importante, c'est la *Scène de l'Inquisition* du même peintre, effrayante vision, presque digne du Delacroix de *l'Evêque de Liège*. Dans une sombre prison où pénètre un demi-jour par une fenêtre grillée percée dans un mur énorme,


GOYA. *Jeune fille.*

dans cette salle pleine de crucifix, d'instruments de torture, de juges, de boureaux, de victimes en san-benito, des prêtres exhortent deux femmes attachées au garrot, déjà tout affaissées d'épouvante. Derrière elles, au pied d'une croix qui est une potence, on exorcise un condamné. Des hommes nus se tordent sur des estrades. Un bûcher flambe. Et dans l'épouvante de ces visages, dans l'éclair des anneaux et des poulies qui luisent, comme des regards sinistres, sur les murs suintants du cachot, il y a toute l'horreur ingénieuse, toute la complication scélérate de supplices de l'Espagne catholique.

ÉCOLE FRANÇAISE.

CLAUDE LORRAIN. — LOUIS DAVID. — INGRES.

La peinture française, avec Claude Lorrain, nous ramène à une vision heureuse et harmonieuse. Le paysage intitulé : *Enée chassant le cerf sur la côte de Libye*, noble et calme comme un décor du Poussin, illustre un épisode de Virgile. Au fond, dans une anse, les sept navires de la flotte troyenne sont à l'ancre, à l'abri d'un promontoire de rochers creusé en arcade, tout chevelu de forêts. Le soleil se lève mystérieusement sur la mer. Au bas d'une côte boisée qui baigne d'ombre la vallée, le cerf blessé s'enfuit et



J.-L. DAVID.

MARAT MORT.

disparaît. Ce beau dessin accidenté des terrains, ces arbres aux troncs droits dont les panaches de feuillage frémissent sous le vent léger de l'aube dans le ciel éclairci, voilà les origines de Corot.

C'est en 1815 que Louis David, proscrit comme régicide, s'est réfugié à Bruxelles. Par sa présence, il y retarda de quelques années la réaction contre l'école classique. Il y eut un élève, Navez, qui fut un brillant et personnel peintre de portraits. C'est donc autant comme peintre français qu'à cause de l'influence exercée par lui sur les destinées de l'école flamande au XIXe siècle, qu'il convient de le citer ici, de mentionner son *Portrait du compositeur Devienne*, jeune, séduisant, élégant, dans sa haute cravate de mousseline où s'engonce un inexpressif visage aimable. Mais il y a mieux de David, il y a l'admirable *Marat assassiné*, glorification civique, chef-d'œuvre d'art sévère et passionné, d'une pureté et d'une élévation de style que l'artiste n'avait peut être jamais atteintes, qui font mieux apparaître la froideur de ses composition romaines et impériales. Marat, blême, les traits tirés, les yeux clos, est étendu, la tête renversée,



LOUIS DAVID. *Le compositeur Devienne.*

dans l'historique baignoire en forme de sabot, tenant encore la lettre que lui a donnée Charlotte Corday. Son attitude et son expression l'identifient avec le dessin conservé au Musée de Versailles, en face du tragique portrait de Charlotte, esquissé quelques heures avant l'exécution par l'officier municipal Hauer, et resté inachevé.

Ingres est beaucoup moins bien représenté au musée de Bruxelles par un fragment du *Virgile lisant l'Enéide*, intéressant par sa recherche de la vérité archéologique et romaine, mais d'une couleur désagréable, d'une peinture sèche et mince. C'est en France qu'il faut voir Ingres, l'admirer et l'aimer — au Louvre, devant *l'Odalisque*, *M. et Mme. Rivière*, *M. Bertin*, — à Nantes, devant *Mme de Senones*, — à Chantilly, devant *Mme Devaucay*.



INGRES. *Fragment du Virgile.*



ROGIER VAN DER WEYDEN. LE BAPTÊME, LA CONFIRMATION, LA CONFESSION.

(TRIPTYQUE : VOLET DE DROITE.)



BERNARD VAN ORLEY. *Le Jugement dernier.*

ANVERS.

ÉCOLE FLAMANDE.

I. LA VILLE. — LES VAN EYCK. — VAN DER WEYDEN. — MEMLING. — GÉRARD VAN DER MEIRE.

ANVERS est une capitale de l'art. Elle a vu naître une école de peintres, fortement groupés autour d'institutions locales. En elle et par elle se résume un merveilleux effort.

Ici, nous sommes à une espèce d'aboutissant de la vie du Nord. L'activité des ports concentre, distribue, expédie des marchandises de toute industrie et de tout pays. Depuis des siècles, l'universel marché attire des hommes de toutes les races. L'auvent de la

boutique du moyen-âge abrite des soies et des orfèvreries venues de très loin. Comme dans les cités des contes, la ville contient plusieurs villes, animées chacune de leur vie propre, vouées pour toujours à cette vie particulière. Aux bords du fleuve que remontent les grands vaisseaux venus de l'Orient et de l'Occident, du Nord et du Sud, entre les bassins des docks, s'allongent les longues toitures des entrepôts et des gares maritimes. Anvers est comme une vaste maison d'échange et de commission. Jadis, à côté des transactions marchandes, une pensée ardente y vécut dans le silence et le recueillement, parmi les voix qui criaient la hausse ou la baisse. Des aspects imprévus, de calmes logis, des places ombragées, le visage des races anciennes, y séduisent encore. Dans les cabarets du port, parmi les courtiers et les navigateurs, voici les blanches filles de la Frise, aux bras nus, casquées d'or et de dentelles. Derrière les fenêtres aux vitres obscures, les minces et compliqués treillis de plomb des vitrages, on peut croire qu'un renouvellement d'autrefois s'élabore, dans les officines des libraires, parmi le va-et-vient paisible des imprimeurs. Au milieu de la place Verte, la statue de Rubens nous dit que l'art de peindre a trouvé dans cette ville un ensemble de circonstances peut-être unique, qu'il s'y est développé avec magnificence pendant plusieurs siècles, qu'un très grand génie, un supérieur magicien de la forme et de la couleur, y a vécu, pensé et produit.

Mais, à Anvers comme à Bruxelles, la diversité des œuvres du musée nous invite à des explications et à des récapitulations d'histoire. Les maîtres de l'école flamande sont épars dans ces villes, souvent il faut aller chercher leurs tableaux dans les couvents, les cathédrales, les chapelles. En présence du chef-d'œuvre, il faut faire l'effort de se rappeler le document vu ailleurs, compléter le triptyque mutilé, s'expliquer avec des souvenirs l'évolution d'un genre ou d'un talent. Admirées ainsi les unes



ROGIER VAN DER WEYDEN. L'EUCHARISTIE.

loin des autres, ces œuvres n'en conservent pas moins leur vaste et généreuse unanimité, elles expriment avec une force imposante leurs origines flamandes, elles se rattachent à ce sol qui les fit naître, qui mit un jour en elles toute sa sève et toute sa vertu.

Revenons donc encore une fois, par le musée d'Anvers, à ces commencements de l'art, si touchants, si pleins d'enseignements, féconds en chefs-d'œuvre. Revenons aux frères Van Eyck, que nous retrouverons aussi au



VAN DER WEYDEN. *L'Ordination, le Mariage, l'Extrême Onction.*
(Volet de gauche du triptyque des Sacrements).

musée de Bruges et à Saint-Bavon de Gand, et dont nous avons déjà pu admirer au musée de Bruxelles les deux volets supérieurs de l'*Agneau mystique*, l'*Adam* et l'*Eve*, sauvages et beaux dans leur nudité primitive. Anvers offre à notre admiration une pièce incomparable de ces maîtres, une œuvre d'un exquis sentiment, réfléchie,



H. Memling. *Volet de droite du triptyque : le Christ et les Anges.*

savante et ardente, la *Sainte Barbe*, dont une répétition se trouve au musée de Bruges. La sainte est assise à terre, la tête baissée, vêtue d'une robe ample à plis anguleux. De la main gauche, elle tourne les pages d'un missel ouvert sur ses genoux, comme une croyante ancienne, attentive au rituel, répétant à voix basse les mots écrits de la prière. De la main droite, elle porte une palme, symbole de son martyre. Au fond, devant un paysage, des promeneurs



ROGIER VAN DER WEYDEN. PHILIPPE LE BON, DUC DE BOURGOGNE.

et des artisans contemplent une cathédrale gothique en construction. Cette *Sainte Barbe* est un dessin à la plume et au pinceau, à peine teinté de rouge dans les fonds. La manière de l'artiste, son souci de vérité dans le détail, — figures d'ouvriers qui travaillent à la tour, massifs d'arbres, feuillages, — sont ici pris sur le fait : nous



H. MEMLING. *Volet de gauche du triptyque : le Christ et les Anges.*

pouvons surprendre le secret de l'œuvre, lentement et scrupuleusement menée, et, comme l'église même répresentée par l'artiste, non finie et déjà belle.

Les savants historiens de la peinture flamande, Crowe et Cavalcaselle, sont trop sévères pour la *Vierge et l'enfant Jésus:* « Le principal intérêt de ce tableau, — disent-ils, — est distinct de son mérite comme exécution. Il est le seul qui nous offre un

point de contact entre l'école de Bruges et l'école de Cologne. Cette Vierge avec l'Enfant semble avoir été inspirée par un grand tableau qui est au séminaire de Cologne, et qui est peint par le célèbre Wilhelm... Malgré quelque dureté et quelque maigreur dans le dessin général des formes et des draperies, cette Vierge blonde, assise au milieu d'un jardin où l'eau d'une fontaine s'écoule dans une vasque de marbre, tandis que deux anges déploient une draperie noire à fleurs d'or, est d'une mystérieuse et délicieuse harmonie. C'est à Hubert van Eyck que l'on attribue un diptyque: la Vierge allaitant Jésus sur le panneau de droite, et les donateurs sur le panneau de gauche. Mais sans assigner à cette œuvre, comme le fait W. Bürger, une date postérieure à la première moitié du XVe siècle, le style et l'exécution sommaire ne sont ni de l'époque ni de l'école des Van Eyck.

Le grand et puissant artiste qu'est Rogier van der Weyden est représenté au musée d'Anvers par une œuvre que l'on peut considérer comme la plus importante et la plus caractéristique, avec le *Jugement dernier* de Beaune, de toutes celles qui nous sont parvenues sous son nom. Ici, la puissance de la peinture, la vérité et la profondeur pathétiques de l'émotion vivifient et dramatisent l'allégorie catholique.

L'œuvre, qui est un triptyque, a pour sujet les *Sept sacrements*. Au centre, *l'Eucharistie:* au fond, derrière une grille, un prêtre vu de dos et vêtu d'une splendide dalmatique, élève l'hostie devant l'autel, surmonté d'un retable doré où brille une statue de la Vierge; à sa droite, un laïque et un chantre en costume rouge; à sa gauche, deux mendiants et des fidèles près d'un pilier. Voilà la cérémonie et la commémoration, mais la Passion célébrée par le prêtre est soufferte par le Christ sur le devant de la scène. Nous pouvons croire que nous assistons à quelque représentation reconstituée d'un mystère pieux, joué dans l'Eglise même, pendant



HANS MEMLING.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

le commentaire de la Messe. Au pied de la croix, où saigne la victime clouée, Marie-Madeleine est agenouillée, les yeux au ciel, les mains jointes. La Vierge s'évanouit dans les bras de saint Jean. Toute l'âpreté catholique, toute la ferveur véhémente et souffrante, sont exprimées par la passion des visages et jusque par le style des vêtements. Le volet de droite nous montre, dans une église aussi, trois groupes différents, chacun sous une arcade ogivale : le *Baptême*, la *Confirmation*, la *Confession*. De même, pour le volet de gauche : *l'Ordination*, le *Mariage*, *l'Extrême-Onction*. Nous ne trouvons pas ici des personnages allégoriques, ce sont des hommes et des femmes, groupés par la prière, avec l'attitude de l'extase ou du recueillement, comme dans l'attente d'un don. Ils nous présentent, vivants et agissants, le visage et le geste de leur croyance, ils figurent avec vérité les cérémonies de leur église. Un agonisant aux bras minces, réduit et comme appauvri dans la blancheur des linges, reçoit les stigmates de la consolation et du rachat. Des anges inscrivent leur vol dans le parafe des banderoles où se lisent des versets latins.



H. Memling. *Un membre de la famille de Croy.*

Enfin, voici le long visage rasé, d'aspect ecclésiastique et diplomatique, de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Regardons bien cette physionomie aigüe, d'un dessin déjà si ferme. A coup sûr, elle est parente par la race, et peut être par le sang, du Portrait du jeune homme à la flèche, du musée de Bruxelles, donné comme une effigie de Charles le Téméraire. Cheveux bruns, coupés ras

sur le front, pourpoint noir, col de fourrure lié par deux rubans, la Toison d'or au cou, le costume est pareil, pareille aussi la tension volontaire des traits, pareil le mystère de vie et de réflexion caché dans les yeux vivants, derrière la surface peinte.

Hans Memling est présent aussi à ce musée, avec des œuvres belles et saisissantes. La *Vierge et l'enfant Jésus* résume ses qualités de grâce ingénieuse et de tendre émotion. Dans la nef d'une église gothique, semblable à un reliquaire, la Vierge en robe verte et manteau rouge porte l'enfant Jésus dans ses bras. Les longs cheveux crêpés coulent comme une onde, sous une riche et lourde couronne de pierreries, et descendent jusqu'à la ceinture. Le front bombé, les yeux gonflés, la tendre inflexion de la bouche, annoncent une âme douloureuse et navrée. Ecrasée sous sa couronne, sous les replis pesants de sa robe, la tête inclinée, comme brisée, elle est déjà la mère déchirée du Calvaire, la spectatrice affaissée, évanouie, de la Descente de Croix.

Le *Christ dans sa gloire*, par sa somptuosité barbare, par son grand caractère catholique, semble nous ramener à une conception antérieure de l'art. Devant ce déroulement de personnages sur le même plan, ces anges aux ailes repliées qui chantent en chœur de chaque côté du trône céleste, on pense aux graves processions des mosaïques byzantines de Ravenne. Le Christ, portant une couronne d'orfèvrerie surmontée d'une sorte de tiare blanche, pointue, et une chasuble de brocart avec un large fermail à cabochons de gemmes, la main droite levée pour un geste de bénédiction, la main gauche posée sur un globe que surmonte une grande croix, semble un pape de la première génération chrétienne, un très ancien évêque de Rome du temps des persécutions, un Calixte, un Anaclet. Puis, c'est tout à fait le style et la manière de Van der Weyden qui sont évoqués par ce portrait d'*Un membre de la famille de Croy*, le visage rongé et allongé, les



HANS MEMLING. LE CHRIST ET LES ANGES.

cheveux plats tombant sur le front, les mains jointes tenant un chapelet, rigide et comme dressé dans un pourpoint de velours grenat, que barre une mince chaînette d'or, plusieurs fois enroulée. Wauters attribue ce portrait à Hugo van der Goes, comme le fameux Petrus Christus du musée de Bruxelles, et croit y reconnaître le portrait du florentin Tommaso Portinari.



GÉRARD VAN DER MEIRE.
Jésus parmi les docteurs. — *Le Portement de croix.* — *La Présentation au Temple.*

Avec Gérard David, Joachim Patenier et Jérôme Bosch, Gérard van der Meire (1450—1512) appartient à la tradition immédiate de Memling. Il est peu vraisemblable qu'il se soit formé dans l'atelier des Van Eyck, comme le dit Bürger. Ce qui est sûr, c'est qu'il était d'une ancienne famille d'artistes établie à Gand, et qu'il fut reçu maître à la Gilde de cette ville dans la seconde

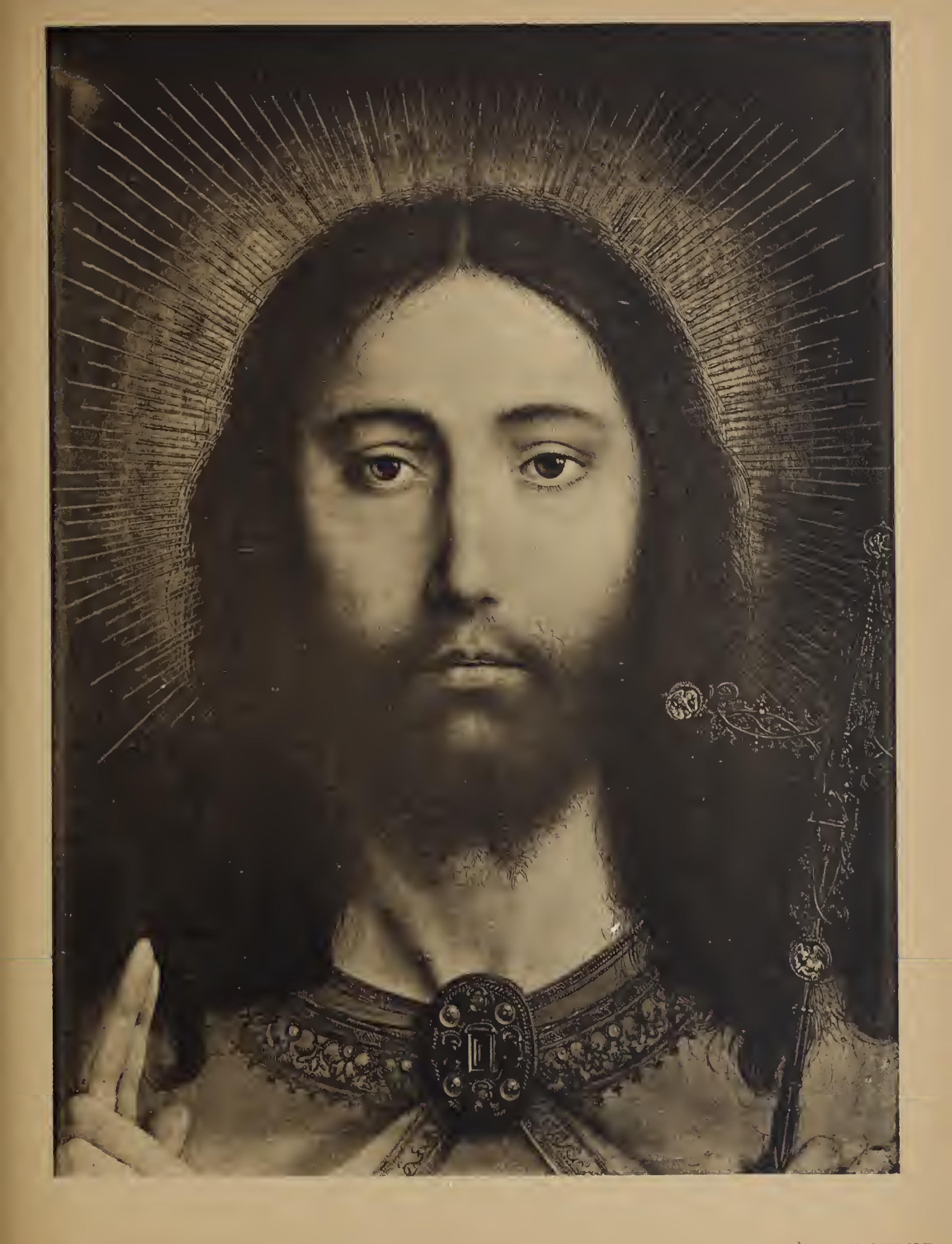
moitié du XV[e] siècle. Nous verrons de lui, à Saint-Bavon, un très beau Calvaire, de grandes dimensions. Quant aux tableaux du musée d'Anvers, ils proviennent d'une église de Hoogstraten. Une *Mater Dolorosa*, un *Christ en croix*, une *Mise au tombeau*, sont d'une peinture assez mince, mais d'un grand caractère. Le triptyque du *Portement de croix* est une œuvre plus importante encore. Le Christ en robe bleue, aidé par Simon le Cyrénéen en vêtement rouge, s'avance vers la droite, portant sa croix. Un bourreau, armé d'un bâton et d'un marteau, le suit de près. A gauche, un trompette précède une troupe de soldats, tandis qui sainte Véronique, agenouillée, en robe rose à manches vertes, coiffée d'un turban blanc rayé sur son bonnet, présente un linge à Jésus et se prépare à essuyer la sueur de son front. Au fond, un paysage avec des ruines présente, comme il arrive très souvent, un autre épisode de la vie de Jésus-Christ : la fuite en Egypte.

II. QUENTIN MATSYS. — JEAN GOSSAERT. — LES ROMANISTES. — VAN ORLEY. — LE TRIOMPHE D'ANVERS SUR BRUGES. — MICHEL COXCIE. — AMBROISE FRANCKEN. — THOMAS KEY. — MARTIN DE VOS. — CORNEILLE DE VOS. — VAN CRAESBECK. — PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE. — OTTO VŒNIUS.

C'est à Anvers qu'il faut venir admirer un maître charmant entre tous, celui qui annonce l'évolution définitive de l'art flamand, et qui nous montre, mêlée à l'ingénuité, au grand style innocent de ses prédécesseurs, une subtilité et une puissance d'émotion qui font penser à Vinci. J'ai désigné Quentin Matsys.

Né à Louvain, il a choisi Anvers pour patrie d'élection. Avec lui commence, après le long règne de Bruges, le triomphe de la grande cité. Son chef-d'œuvre est ici, — l'*Ensevelissement du Christ*.

Voici, au premier plan, le corps du Christ, long et pâle, tout saignant encore des blessures de la croix, les yeux clos et gonflés



QUENTIN MATSYS. TÊTE DU CHRIST.

dans les orbites creusées, la bouche tirée, toute la face à l'abandon, — d'une admirable et émouvante vérité mortuaire. Joseph d'Arimathie, en tunique de brocart, coiffé d'un chaperon noir à visière de fourrure, l'air paisible et contrit, avec l'aspect d'un bon bourgeois riche, comme il est dit dans les Ecritures, soutient cette tête inanimée. Nicodème agenouillé, vêtu de rouge, prend le mort par les aisselles. Au milieu, saint Jean se penche pour retenir la Vierge, dont la douleur s'élance vers le cadavre de son fils. A droite, c'est le groupe des saintes femmes, d'une radieuse et pénétrante harmonie : Marie Salomé, en robe claire à manches rouges et en manteau vert, coiffée d'un turban ; Marie-Madeleine, en robe violette à manches rouges, en manteau gris, en coiffe noire brodée d'or. La lumière, matinale et mystérieuse, enveloppe et concilie chaque note de ce riche et doux concert. Le fond du paysage est un désolé Calvaire rocheux où les bourreaux se partagent la dépouille des suppliciés.



Q. Matsys. *Tête de la Vierge.*

Les deux volets du triptyque sont aussi beaux que le panneau central. *Saint Jean l'Evangéliste* est debout, dans l'huile bouillante, tandis que deux bourreaux, d'expression bassement cruelle, attisent le foyer. Et l'autre volet, la *Décollation* de saint Jean-Baptiste, est un des chefs-d'œuvre de ce qu'on est convenu

d'appeler l'école des Gothiques. Derrière une table sont assis Hérode, en robe grenat à pélerine d'hermine, ayant sur la tête une couronne et un bonnet, l'air sauvage et naïf, la peau tannée, et Hérodiade en corsage bleu décolleté, coiffée d'une toque bleu et or et d'un voile blanc. Salomé, en robe rose à ramages, le corsage bordé d'une ganse d'or, des fleurs piquées dans sa chevelure blonde, escortée de deux hommes d'armes, semble s'avancer sur un pas de danse pour rendre le plat où repose la tête de saint Jean. Le peintre a créé là, par ces deux têtes de femmes, un type qui n'est qu'à lui, une étonnante expression de tendresse perverse et de séduction. Près d'un bassin où baignent deux gros flacons en métal, un page qui tient un chien en laisse se retourne pour contempler la souple, sinueuse et dansante Salomé. Au fond, sur une draperie rouge à fleurs d'or, un médaillon d'empereur. Au premier étage, sur la balustrade d'une galerie drapée de vert, quatre musiciens attentifs au spectacle de la table royale. De



JEAN GOSSAERT. *Les Quatre Marie revenant du tombeau du Christ.*



QUENTIN MATSYS. L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST.



Michel Coxcie. *Saint Sébastien.*

ces personnages et de ce décor se dégage vraiment une impression singulière, d'Orient et de Moyen-âge.

La *Madeleine* est aussi une œuvre exquise, qui fait penser aux maîtres de Florence : sous un portique aux colonnes de porphyre, dont les arcades laissent voir le paysage d'une vallée où dorment des maisons et des églises, et que domine un château fort, Madeleine se tient, les yeux baissés, soulevant le couvercle d'un vase à parfums. Elle est vêtue d'un corsage brun décolleté à manches violettes, elle a les cheveux recouverts d'un voile de gaze.

Le *Comptable*, attribué à Matsys, nous montre une autre face de son talent, cette fois directement intéressé par le spectacle de la vie familière : dans un bureau de banque ou d'usure, un homme, vêtu d'une robe grise et coiffé d'un bonnet rouge, compte et pèse des pièces de monnaie, en compagnie d'un autre personnage. L'œuvre est d'une conception simple et d'un art direct, sans transposition. Puis, ce sont encore, de Matsys, des effigies

pieuses, des tableaux de chapelles : une Mère douloureuse étreignant tendrement le Christ mort : une *Tête de vierge*, voilée de gaze, couronnée d'or, toute blonde et charmante dans son vêtement gris, et dont la suavité évoque les madones italiennes de Luini, avec je ne sais quelle tendresse, quel frémissement intérieur en plus : un *Christ* glorieux, illuminé d'une éclatante auréole, moins barbarement beau que celui de Memling, mais jeune, clément et majestueux : une *Sainte Face*, couronnée d'épines, maculée de sang, immobilisée à jamais dans sa douleur.

Elève de Memling à Bruges ou de Matsys à Anvers, Jean Gossaert, par son voyage d'Italie, par son renouvellement du décor et du costume, ajoute encore quelque chose à l'effort de ses maîtres. On se rappelle son *Jésus chez Simon le Pharisien*, du musée de Bruxelles. Ses *Quatre Marie revenant du tombeau du Christ* font songer aux longs personnages, aux belles et amples courtisanes du Carpaccio. La Vierge, en robe et manteau bleus, est soutenue par un très beau saint Jean vêtu de rouge. A gauche, Madeleine, en robe jaune à ramages verts et en manteau violet, porte dans sa main droite le vase à parfums. Au fond, les deux autres Marie, en robe bleuâtre à manches jaunes, en robe bleue et manteau vert, accompagnent le lent retour de la mère déchirée. La composition en hauteur, toutes ces figures dressées contre le ciel, sans qu'on voie rien du paysage, sinon un coin de forteresse et un arbre, est d'un sévère et grand caractère. Et dans les *Juges intègres*, qui s'avancent soucieusement à cheval, c'est la même vision hautaine, robuste, sans vaine emphase.

Avec Van Orley et son *Jugement dernier*, nous arrivons aux romanistes, à la transformation de l'art flamand par l'art italien, à l'échange des influences qui vont décider de l'évolution de toutes les écoles. Van Orley apparaît ici comme un curieux et puissant artiste. Les morts sortent du tombeau, à la voix de saint Michel



QUENTIN MATSYS.

DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE DANS L'HUILE BOUILLANTE.

et des anges, debout sur une nuée, des palmes aux mains. Le Christ, drapé dans un manteau rouge, étend les bras. Tous les réincarnés de l'heure suprême, pressés les uns contre les autres dans le morne paysage de la vallée du Jugement, lèvent les bras au ciel ou se cachent le visage, avec des gestes d'appel et d'épouvante. Surgissant avec leur terrible nudité, arrachés par la voix de la trompette à la terre qui les enfermait et les pressait depuis mille siècles, ils se partagent en deux groupes distincts d'élus et de réprouvés. Sans doute, cette jeune femme qui joint les mains et lève le visage au premier plan est encore la sœur des élues de Van der Weyden, et elle pourrait être aussi, vêtue de lourds brocarts, écrasée sous des chapes, la Vierge ou la Salomé de Matsys. Mais cet homme nu, debout près d'un squelette, sur la dalle rongée de sa tombe, a la musculature, la tension de nerfs et de chair d'un damné de Michel-Ange. *Trois œuvres de miséricorde :* c'est le volet droit du triptyque. Deux fidèles, en costume noir et rouge, viennent en aide à des infirmes. Sous une espèce de portique aux colonnes trapues, comme dans le *Job* du musée de Bruxelles, un moine



AMBROISE FRANCKEN. *Martyre des saints Crépin et Crépinien.*

met dans la main d'un moribond un cierge allumé. Au fond, des fidèles ouvrent à des prisonniers la porte de leur geôle. Le volet gauche répète le même sujet: un serviteur apporte des brocs à une mendiante, des fidèles font boire des pauvres, un homme et une femme accueillent un voyageur. Au ciel, sur un splendide enroulement de nuages, sont assis la Vierge et les Saints. Il faut voir, comparer encore tant d'œuvres belles et éloquentes du même artiste, magnifiquement représenté à ce musée, ses beaux portraits d'inconnus, la *Vierge et l'enfant Jésus*, *l'Adoration des Mages*, et ce charmant *Enfant Jésus*, couché sur un coussin vert à glands d'or, appuyé sur un globe terrestre en cristal, et dont la main gauche tient une pomme.



A. de Key. *Gilles de Smidt et ses enfants.*

Avec Van Orley et les artistes qui le suivent, nous entrons dans la période où Anvers apparaît comme le centre véritable de l'art de peindre dans les Flandres au XVIe siècle.

J'ai déjà parlé, à propos de Bruxelles, de l'émigration des artistes flamands vers l'Italie à cette époque, j'ai tâché de montrer l'importance décisive qu'avaient eue ces voyages, l'influence qu'ils avaient exercée sur les destinées de l'école. Rien n'est bizarre, — dit Fromentin, — comme ce mélange, à hautes et petites doses, de culture italienne et de germanisme persistant, de langue étrangère et d'accent local indélébile, qui caractérise cette école de métis italo-flamands. Les voyages ont beau faire; quelque chose est changé, le fond subsiste....



QUENTIN MATSYS. LA MADELEINE.

Voilà un des deux grands faits historiques importants, — l'orientation indéniable vers l'Italie. L'autre grand fait, c'est le triomphe d'Anvers, l'épanouissement de sa fortune.

Dès les dernières années du XVe siècle, la décadence de Bruges, l'ancienne capitale de Philippe le Bon, est un fait accompli. L'ensablement du Zwyn a rendu le port impraticable aux navigateurs. L'Amérique découverte envoie donc, par les Portugais et



Martin de Vos. *Le Denier de César.*

les Espagnols, ses denrées et ses richesses de toutes sortes à Anvers. Au commencement du XVIe siècle, on y compte un millier, environ, de comptoirs étrangers. Dans les bassins, au milieu de l'Escaut, les navires attendent souvent plusieurs semaines avant de pouvoir accoster aux quais de débarquement. Cinq cents bâtiments entrent et sortent chaque jour du port. Deux mille chariots voiturent ici chaque semaine la richesse marchande de l'Allemagne, de la France, de la Lorraine. Tout ce peuple s'agite, discute, vend

et achète. Une formidable rumeur de commerce s'élève de la ville, enrichie d'un seul coup par la décadence de sa rivale. L'Hôtel-de-Ville est construit. La Bourse voit se démener cinq mille négociants, qui trafiquent, empruntent pour leur compte, pour celui des princes souverains, devenus les vassaux de la banque et de l'usure. En 1567, Guichardin, cité par A. J. Wauters, à qui j'emprunte une partie de ces détails, écrit : Il n'y a qu'un mot pour définir le nombre des métiers qu'on y exerce, c'est le mot *tous.* L'historien pourrait retrouver dans cette ville un grand nombre de ses compatriotes, devenus industriels d'art. Piccol Pasto, d'Urbin, par ses majoliques, continue les Della Robbia. Jean de Lame, de Crémone, souffle, à la manière des maîtres de Murano, les minces bulles irisées devenues aiguières, coupes, calices. Voici encore Arnould van Nort, de Nimègue, peintre de vitraux ; l'imprimeur Plantin, venu de Touraine.



CORNELIS DE VOS. *Abraham Grapheus.*

Ainsi, tout ce mouvement de lucre, tout ce furieux effort vers le gain, loin d'étouffer l'art, la pensée, les excitent et les favorisent. Anvers possède ses chambres de rhétorique, sa bibliothèque publique, ses théâtres, son journal. En 1560, — dit Wauters, — Anvers compte trois cent soixante peintres et sculpteurs. La sève artistique du pays entier y afflue, y va puiser des forces et des inspirations. Non seulement



JEAN GOSSAERT.

LES JUGES INTÈGRES.

les Floris, les De Vos, les Van Cleve, les Momper, les Bril, les Van Noort, y voient le jour, mais Lambert Lombard y vient faire son apprentissage. Pierre Brueghel, Jean Mostaert, Hubert Goltzius, Guillaume Key, Otto Wœnius, y accourent des provinces du Nord et s'y établissent. Gossaert, Patenier, Anthonie Mor, François Pourbus, viennent y achever leur carrière. Dürer, Holbein, Lucas de Leyde, Erasme, la visitent, sont ses hôtes choyés et fêtés.



JOSSE VAN CRAESBECK. *La Rixe au Cabaret.*

Tout cela, c'est la préparation de Rubens. Sans cette espèce d'indispensable préface, on ne le comprendrait pas. Désormais l'élan est donné. Rien n'empêchera plus la marche logique et nécessaire, le splendide épanouissement de cet art avec le peintre de *Saint Liévin* et du *Coup de lance*. Dans la seconde moitié du siècle, Philippe II peut venir, tenter d'arrêter par son effrayant despotisme les lois mêmes de l'Histoire, faire couler le sang, incendier les villes en révolte : Rubens est né et promet des chefs-d'œuvre au monde.

Revenons donc à tous ces peintres qui, comme des prophètes, annoncent et préparent la venue du maître. Michel Coxcie (1499-1592) est représenté au musée d'Anvers par une *Sainte Marguerite*, un *Martyre de saint Georges*, et un beau triptyque, le *Martyre de*

saint Sébastien, italien d'exécution. Le saint est attaché à un arbre, le bras droit lié à une branche au-dessus de sa tête. Un archer nu vise le martyr. Deux autres bourreaux, qui font déjà penser à la rude canaille de Rubens, bandent leurs arcs. Ce paysage, où passent des cavaliers et des gens de pied, ce lac entouré de montagnes, c'est à coup sûr un Albano, un Subiaco, vus et souvenus. Les deux volets de ce triptyque ont été peints par Ambroise Francken le Vieux (1545—1618), dont on voit également à ce musée un beau et dramatique *Martyre des saints Crépin et Crépinien*. Les deux martyrs, enchaînés sur les chevalets de la torture, sont écorchés vifs. A droite et à gauche, dans la confusion d'une panique, portant la main à leur front, à leurs yeux saignants, les assistants et les bourreaux s'enfuient précipitamment, blessés par les alènes qui s'envolent du panier des cordonniers.

Adriaen Thomas Key (1544—1598), avec une *Cène*, a de beaux portraits paisibles et profonds, volets d'un triptyque dont le panneau central a disparu, — *Marie de Deckère et sa fille*, — *Gilles de Smidt, syndic et bienfaiteur du couvent des Récollets, et sept de ses enfants*. Ceux-ci sont agenouillés, les mains jointes, devant un prie-Dieu recouvert d'une étoffe grise où sont brodées des armoiries, le père de famille ayant à sa droite sa fille Anne en costume noir, avec fraise blanche, coiffée d'un bonnet blanc, et derrière lui ses six fils en vêtements noirs.

De Martin de Vos, un triptyque: *Le denier de César*. Le Christ, en robe grise et en manteau rouge, montre le ciel de la main gauche et désigne de la droite un Pharisien, en robe jaune et en manteau bleu, qui lui tend une pièce de monnaie. De nombreux disciples entourent le maître; à gauche est assis un soldat, appuyé sur sa lance, ayant à ses pieds son petit bouclier rond, vêtu, cuirassé, botté à mi-jambe, comme les grands centurions de Mantegna. De Corneille de Vos, un curieux portrait: *Abraham*



PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE. LE PORTEMENT DE CROIX.

Grapheus le Vieux, messager de la Corporation de saint Luc, la face mauvaise, grincheuse et contractée, sous sa grisonnante chevelure bouclée, son pourpoint noir et son tablier gris couverts de plaques et de médailles, présents faits à la gilde, prix remportés dans les concours. D'une main, il tient un broc, de l'autre une coupe qu'il prend, sur une table couverte d'un tapis oriental où sont d'autres



PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE. *Visite à la ferme.*

pièces d'orfévrerie. On retrouve le même personnage dans les *Quatre Evangélistes* de Jordaens.

Josse van Craesbeck et Pierre Brueghel le Jeune, l'un par sa *Dispute au cabaret*, l'autre par sa belle *Visite à la ferme*, représentent la tradition intimiste et familière de l'école flamande. Cette vision, sensible chez les Primitifs, précisée avec Jérôme Bosch et Brueghel le Vieux, sera aussi celle de Téniers.

On voudrait insister sur les trois Brueghel, montrer comment

leur intelligence de l'art, si belle et si personnelle, ne s'est jamais enfermée dans les limites étroites d'un genre. Ils n'ont pas été des fantaisistes de courte imagination, bornés à des Tentations de saint Antoine et à des Chutes d'anges rebelles, mais à leur manière, et cette manière est ample et humaine, des peintres d'histoire et des peintres de mœurs.

Ni le premier des Brueghel, Brueghel le Vieux, ou le Drôle, ni le dernier, Jean Brueghel, dit de Velours, ne sont représentés au musée d'Anvers. Seul, Pierre Brueghel le Jeune, ou d'Enfer, fils aîné du vieux Brueghel, est présent.

De Pierre Brueghel le Jeune nous pouvons donc admirer, à Anvers, des œuvres nombreuses et très-belles : une *Kermesse* avec une procession, des gens qui boivent, dansent, vomissent ; un *Sermon sur la montagne*, tableau riche et plein, d'un dessin grand et simple ; une *Promenade*, égayée par un joueur de musette et par des jeux d'enfants ; une *Adoration des Mages ;* une *Kermesse flamande;* un *Calvaire*, décor de Jérusalem flamande où stationnent des bourgeois qui attendent le condamné et les bourreaux, animé par la vie, le mouvement, les passions des petits personnages, humains et complets dans leur exiguité : enfin, la *Visite à la ferme*, criante de vérité, pleine d'un charmant et profond humour : dans un intérieur misérable, plein de mioches en chemise, deux bourgeois sont venus visiter leurs fermiers. La carrure du riche et son air de clémence jusque dans le don sont véritablement admirables. Le gentilhomme tire un pain de son ample rotonde, la dame fouille dans son escarcelle.

Avec Otto Vœnius et son *Zachée sur le figuier*, rond de dessin, riche de couleur, nous arrivons au prodigieux metteur en scène, à Rubens, qui fut son élève, qui prit de lui le goût des maîtres de Venise, avec lesquels il fut en contact direct par le voyage.



RUBENS. L'ADORATION DES MAGES.



III. RUBENS.

On sait l'aventure de Jean Rubens, père de l'artiste, échevin d'Anvers, soupçonné de complicité avec

RUBENS. *Arc de Triomphe de la Monnaie.*

le Taciturne, dénoncé à Philippe II, — sa fuite à Cologne, sa défense des intérêts du prince d'Orange et de sa femme Anne de Saxe contre la rapacité du duc d'Albe. Le conseiller devient l'amant de la princesse Anne, est arrêté et emprisonné dans la citadelle de Dillenbourg. Sa femme sublime, Marie Pypelincx, est acquise tout de suite à la pitié et au pardon. Elle se met en campagne, fait des démarches auprès du comte Jean de Nassau, obtient pour elle et son mari l'autorisation d'habiter Siegen, où Pierre-Paul Rubens vient au monde le 29 Juin 1577, le dernier de quatre enfants.

Après la mort de Jean Rubens à Cologne, la veuve et les enfants revenus à Anvers, Pierre-Paul lit, dessine, copie des images dans des bouquins, dans une Bible de Tobias Stimmer. Destiné à la magistrature, il entre comme page chez Marguerite de Ligne, veuve du comte de Lalaing, ancien gouverneur d'Anvers. Mais l'enfant, déjà mûr par la volonté, veut conquérir l'indépendance par un travail selon ses goûts. Il dessine, se laisse avec ravissement envahir par l'art, qui bientôt le possède tout entier. Devant un conseil de famille, il expose ses projets, on lui permet de travailler chez un jeune maître de la gilde de Saint-Luc, Tobie Verhaegt. Il passe ensuite quelques mois chez Adam van Noort, l'abandonne pour se joindre aux élèves d'Otho van Veen, ou Vœnius, homme de mœurs élégantes et de vaste culture. Chez tous ces maitres, avec sa force de tempérament, sa netteté d'esprit, il apporte une originalité déjà consciente d'elle-même, une vision qui n'est qu'à lui. Ce sont les voyages féconds, complèment indispensable de tout apprentissage pour l'artiste flamand de ce temps, ce sont les galeries italiennes qui vont achever son éducation.

Dès 1598, franc-maître de Saint-Luc, il songe à son départ. Sur les conseils de Vœnius, il se met en route, quitte la Flandre le



RUBENS.

LE CHRIST A LA PAILLE.

9 mai 1600, va droit à Venise, où sont les maîtres de la forme en action, de la couleur passionnée. C'est là, au cours de ses promenades parmi cet univers peint, auquel Bellini, Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse ont donné la vie, qu'il rencontre un officier attaché à la personne de Gonzague Ier, duc de Mantoue. Il présente ses copies au duc, part pour Mantoue à la fin de la même année 1600. Recommandé au cardinal Montalte, il est envoyé à Rome, où il se met en relations avec ses confrères étrangers, Paul Bril, Adam Elsheimer, d'autres encore,



RUBENS. *Le Coup de lance.*

commence un triptyque, aujourd'hui à l'hôpital de Grasse. Mais Gonzague Ier le rappelle, pour le charger d'une mission en Espagne, lui faire accompagner une collection de cadeaux préparée de longue main, destinée à Philippe III et au duc de Lerne.

C'est là, en Espagne, qu'il rencontre pour la première fois la vogue. Des morceaux de copies, détériorés par le voyage, repris et retouchés de sa main, étonnent les amateurs. Il fait des portraits à la Cour, visite les décorations que le roi fait exécuter dans ses palais par Carducho, Barthélemy de Cardenas, Manuel de Molina, Jehan de Chirinos, dont la manière fait sourire le Flamand. C'est alors qu'il reçoit l'ordre de se rendre en France, à la cour de Henri IV. Mais l'artiste, las de ces voyages perpétuels, entend vivre et travailler à sa guise. Le duc de Mantoue finit par consentir au retour de Rubens en Italie. A Rome, où Rubens assiste au conflit d'influences entre les Carrache et le Caravage, il est encore inquiété par son maitre qui veut le rappeler à Mantoue. Après des tiraillements sans fin, l'artiste reçoit d'Anvers une lettre qui lui apprend la très grave maladie de sa mère. Il rentre à Anvers, où l'accueil de l'archiduc Albert le retient définitivement. Anvers sera désormais le séjour ordinaire de sa vie et le décor de sa gloire.

Dans la petite maison du Kloster-Straat, où Pierre-Paul a repris sa place, les commandes officielles ne tardent pas à affluer. Moins d'un an après son retour, il est nommé peintre de la Cour, avec autorisation de résider à Anvers et exemption d'impôts. Le 3 Octobre 1609, il épouse Isabelle Brandt, âgée de dix-huit ans, nièce de sa belle-sœur. Sa renommée grandit. La ville d'Anvers est redevenue plus que jamais prospère, à la suite d'une trêve conclue avec la Hollande. Les commandes affluent chez le peintre, la municipalité lui offre une coupe d'argent. Il est le maître à la mode : cent élèves se présentent sans pouvoir trouver place à son



RUBENS. L'EDUCATION DE LA VIERGE.

atelier. Tous veulent l'enseignement de ce maître magnifique. Sur le Wapper, l'artiste se construit un bel hôtel, avec une vaste



RUBENS. *La Trinité.*

rotonde dans le goût de la Renaissance italienne, où il place ses collections et expose ses tableaux. Sa vie est désormais réglée par la méthode qui permet les grands efforts. Il travaille beau-

coup, se fait lire des ouvrages anciens et nouveaux, surtout des pages des philosophes de l'Antiquité, Sénèque, Plutarque, Platon. Il converse et discute, en étroite et libre communauté de pensée avec ses confrères Jean Brueghel et Paul Bril, le bourgmestre Nicolas Rockox, le munismate Gaspard Gevaerts, l'imprimeur Balthazar



RUBENS. *Le Christ mort pleuré par les saintes femmes et par saint Jean.*

Plantin, correspond avec l'ami de Campanella, le conseiller à la cour d'Aix, Fabri de Peiresc, cervelle ouverte à toutes les curiosités, amateur informé qui loge dans son palais des peintres, des sculpteurs et des graveurs, philosophe pratique qui répare les injustices de l'histoire, offre aux condamnés de l'Inquisition un merveilleux asile d'art et de pensée.



RUBENS. LA VIERGE AU PERROQUET.

Rubens, dans son chateau d'Elewyt, entre Malines et Vilvorde, passe des étés de peinture et de contemplation, admire la sève qui parcourt la terre flamande et pousse vers le ciel les troncs vigoureux des chênes et des hêtres. C'est en 1625, au commencement de février, qu'il a terminé la plus grande partie des décorations qui lui ont été commandées par Marie de Médicis, et qu'il vient à Paris pour surveiller leur mise en place et achever de peindre la série. Le 8 mai, la galerie est inaugurée, à l'occasion des fiançailles d'Henriette de France et du prince de Galles. Revenu à Anvers, Rubens y reçoit la visite de Buckingham, qui lui achète pour cent mille francs une partie de sa collection.



RUBENS. *La dernière communion de François d'Assise.*

Après la mort de sa femme Isabelle Brandt, Rubens commence la série de ses voyages diplomatiques, dissimulés parfois sous des prétextes d'art, mais dont l'intelligence du peintre et la clairvoyance de ceux qui l'emploient font de véritables missions. C'est ainsi que toute une partie de sa vie appartient à l'histoire politique : de cette époque date son voyage d'Espagne, comme envoyé anglais. Il est accueilli d'une manière triomphale par Philippe IV. Les négociations entre l'Angleterre et la cour de Madrid suspendues par l'assassinat de Buckingham, Rubens en profite pour fréquenter les ateliers de Madrid où il rencontre le jeune Velasquez. A Londres,

Charles Ier le nomme chevalier de l'Eperon d'or. En 1630, après un court voyage à Bruxelles, le peintre vient reprendre ses travaux à Anvers. C'est là qu'il épouse Hélène Fourment, nièce de sa première femme.

Son existence politique n'est pas finie. L'Infante le charge d'entrer en rapport avec le prince d'Orange, pour essayer d'amener une trêve entre la Belgique et la Hollande. Mais l'infante Isabelle meurt le 1er décembre 1633. Les entrevues cessent, sans résultat. L'artiste se reprend à sa vie de travail.

Alors la maladie s'abat sur lui. Les accès de goutte se succèdent avec rapidité durant les années qui suivent. Sa main garde sa sûreté, trace avec la même fermeté qu'auparavant l'arabesque harmonieuse des formes, fleurit toujours délicieusement la chair des corps et des visages. Il faut néanmoins songer à la fin, abandonner ce riche univers qui lui fut si beau, cette noble vie qui n'a pas cessé de lui être clémente. Le 27 mai 1640, l'artiste fait son testament. Il meurt trois jours après.

Cette existence si pleine est un réconfort. Elle est aussi un enseignement. Elle commente et elle explique avec une clarté merveilleuse et logique l'œuvre même du peintre. Elle fut le soutien nécessaire d'une production immense, restée toujours régulière et sereine. Si un instinct puissant, une admirable conformité à des origines ethniques, font la grandeur de cette peinture, j'y vois se refléter aussi une sage vie ordonnée, une intelligence qui n'a pas cessé un seul instant de s'affirmer maîtresse d'elle-même, qui a choisi ses heures d'action, de rêverie, de sentiment, de labeur. S'il est vrai que la vie des grands hommes est la leçon de l'humanité, il faut mettre au premier rang celle de Rubens, pour sa clarté et pour sa plénitude.

Voyons à Anvers le résultat de cet effort, admirons cette peinture toujours vivante, animée d'une splendide flamme intérieure, expri-



RUBENS. L'ENFANT PRODIGUE.

mée en reflets, en floraisons subtiles et splendides. Sans souci de chronologie, allons au chef-d'œuvre, cette *Adoration des Mages*, par laquelle Rubens inaugure sa troisième manière, la plus riche, la plus variée, toile plus rapide peut être, moins étudiée que l'*Adoration* de Bruxelles, mais d'une ampleur, d'une aisance d'art incomparables. La Vierge debout, en robe rouge, ayant derrière elle saint Joseph en manteau brun, soulève l'enfant Jésus et le montre aux rois mages. Là est le triomphe et l'harmonie. L'un des rois, agenouillé sur un coussin rose, vêtu d'une riche et ample dalmatique que recouvre un surplis blanc, offre un encensoir. Le roi d'Ethiopie, en robe verte et en manteau noir doublé de fourrure, se carre avec une superbe



RUBENS. *Char de triomphe.*

certitude, un poing sur la hanche, les yeux flamboyants, tenant une coupe de la main droite, semblable à un Othello. Le troisième roi, drapé dans un grand manteau rouge, tient un vase d'or. Le fond est envahi par le cortège des Mages, des soldats coiffés de toques empanachées et de casques, deux serviteurs sur des chameaux, deux jeunes garçons accrochés aux charpentes du toit.



RUBENS. *Gaspard Gevartius.*

Le *Christ entre les deux larrons*, dit *le Coup de lance* : un centurion drapé de rouge sur sa cuirasse à reflets bleus et noirs, la face barbue et sauvage, — de ce type que Rubens affectionne, — perce d'un coup de lance le flanc du crucifié. Il est accompagné d'un autre officier qui se penche sur le cou de son cheval, pour mieux voir. La Vierge, en manteau bleu et en robe grise, la tête couverte d'un voile noir, lève au ciel ses yeux pleins de larmes et se tord les mains. Derrière elle, Marie Cléophas et saint Jean sont appuyés contre la croix du mauvais larron, tordu de souffrance, frappé par un soldat debout sur une échelle. La Madeleine agenouillée, vêtue de jaune, vrai centre lumineux de cette toile, toute blanche et blonde, sa chair vivante auprès de la chair morte, tend les bras vers le centurion, dans un geste d'horreur et d'épouvante. Le ciel, noir d'orage, fait se détacher en vigueur tous les personnages. Rubens est un maître de la peinture théâtrale, et ce *Coup de lance* est un cinquième



VAN DYCK. CÉSAR-ALEXANDRE SCAGLIA, ABBÉ DE STAFFARDE.

acte, mais si bien ordonné! et dont toutes les parties sont indiscutablement belles, de la plus robuste et de la plus franche beauté, surtout ce Christ athlétique, dont le corps raidi sur la croix semble plein de jeunesse encore et de promesses de vie.

C'est un corps plus abandonné, détendu et affaissé dans la mort, que celui du *Christ à la paille*, assis sur la pierre de son tombeau que recouvre une botte de paille, les jambes pendantes, la tête renversée, soutenu par un vieillard au teint enflammé. La Vierge, les yeux au ciel, lève des deux mains le linceul du supplicié, tandis que se lamentent saint Jean et Madeleine. Il n'est pas de plus vraie coulée de chair que celle du Christ, grasse, blanche, éclatante, dans la mollesse, tiède encore, de la mort récente. C'est une boucherie, du sang partout, aux bras, aux mains, au flanc, sur tout ce corps pâle et bleuâtre.

Malgré les différences et l'éloignement des dates, il faut rapprocher de cette œuvre le Christ trop robuste de la *Sainte Trinité*, d'un raccourci saisissant, d'une belle énergie de dessin. Vu de face, Jésus est appuyé sur les genoux de Dieu le père. Le Saint-Esprit vole autour de sa tête, des anges portent les instruments du supplice : la lance, la couronne d'épines, les clous. — Le *Christ mort pleuré par les saintes femmes* est encore une œuvre parente : ce Christ étendu sur un lit de paille, vu presque de face, les jambes en raccourci, tout le dessin du corps inscrit dans une ligne robuste, ample et d'une force harmonieuse, appartient bien à la même série de représentations humaines. Et c'est une nouvelle image de beauté que cette Madeleine, toujours peinte par Rubens avec tant d'éclat et de douceur, en robe de soie violette décolletée, laissant voir le pli du sein, tenant sur ses genoux le bras droit du Seigneur.

Devant *l'Education de la Vierge*, on pense à Véronèse. C'est, — dit Fromentin, — la plus charmante fantaisie décorative qu'on puisse voir : c'est un petit panneau d'oratoire ou d'appartement,

peint pour les yeux plus que pour l'esprit, mais d'une grâce, d'une tendresse et d'une richesse incomparables en ces douceurs. » Quand une peinture a ces qualités, elle est tout de même peinte pour l'esprit, et ces distinctions sont le plus souvent oiseuses. Sainte Anne, le visage souriant, est vêtue d'une robe blanche luisante, d'un beau satin ample et craquant. D'une main, elle retient les plis de son voile, de l'autre elle supporte un livre entr'ouvert. Au fond, saint Joachim, en jaune, s'appuie sur une balustrade au dessus de laquelle planent deux chérubins. Sous les traits de la Vierge, le peintre a fait le portrait de sa future femme, Hélène Fourment, jeune, riante, d'une fraîcheur, d'une malice et d'une innocence charmantes.

Encore une œuvre éclatante et gracieuse que la *Vierge au perroquet*, vénitienne elle aussi, toile offerte par Rubens à la confrérie de Saint-Luc. L'harmonie en lignes et en couleurs est admirable ; la Vierge, en robe rouge et en manteau bleu, caresse un enfant Jésus qui semble un Amour païen, vu de face, nu, et tenant une pomme. Il est, il faut le dire, un peu trop beau, et même bellâtre. Mais en revanche, quelle gravité d'expression a la figure véritablement émouvante de saint Joseph ! quelle mélancolie sérieuse ! quelle douceur de protection ! Il jaillit de l'ombre, dans le magnifique enroulement de plis d'un manteau jaune, et il contemple longuement la mère avec son enfant. Sur le socle d'une colonne entourée de feuillages, devant un paysage de plaine accidentée, coupée de bouquets d'arbres, un perroquet, l'œil luisant,



RUBENS. *Nicolas Rockox.*



VAN DYCK. PORTRAIT DE PETITE FILLE.


RUBENS. *Adrienne Perez.*

l'aile pendante, happe et saisit dans son bec la branche en vrilles d'une vigne dont on voit les raisins sous les pampres.

Rubens est véritablement beau à voir au musée d'Anvers. Son génie y éclate avec les manifestations les plus variées, les plus inattendues. En une autre de ses maîtresses toiles, la *Dernière communion de saint François d'Assise*, il apparait sûr de sa main et de son esprit. Saint François, nu, ceint d'une draperie blanche, soutenu par deux franciscains, se tourne vers un prêtre qui lui présente l'hostie. Deux diacres tiennent des cierges allumés. Les personnages se dégagent de l'ombre et apparaissent doucement à la lumière. On ne trouve rien ici du faste pompeux, des fanfares de couleur qui sont ailleurs, dans *l'Adoration des Mages*, par exemple. Seul, un éclair de lumière, dans l'écartement de ces colonnes, où accourent des anges, luit sur l'austérité de la scène. Et sur le visage du saint et des assistants, il y a une admirable tendresse expressive, un sentiment de conviction et de constance qui rendent cette œuvre supérieurement belle. Le drame est intérieur, la maigreur ascétique du saint, la tristesse des costumes, l'attendrissement des visages racontent, en lignes et en valeurs, le doux évangile du maître d'Assise. La peinture est ici humaine et profonde.

Le maitre d'Anvers est aussi, et avec quelle heureuse facilité! quel style généreux et ample! un organisateur de spectacles, un décorateur officiel, choisi par les Conseils pour orner le visage de la ville aux jours des solennités. Il se révèle metteur en scène par les prestigieuses esquisses de *l'Arc de Triomphe de la Monnaie*, rochers,

colonnes, masques et personnages allégoriques, jaillis spontanément et d'un seul coup dans une fièvre imaginative, et du *Char de Triomphe*, exécutées les unes et les autres pour les fêtes données par la ville d'Anvers en 1635, à l'occasion de l'entrée triomphale de Ferdinand d'Autriche, après les victoires de Nordlingen et de Callao. Dans les oripeaux de soie lamée et les ornements de clinquant, les étoffes roses, bleues, blanches et dorées, sur le carton estampé, peint et vernissé, parmi le fouillis d'armes et d'oriflammes qui composent le trophée central, le génie de Rubens court, palpite, allume une flamme d'illusion, emplit les formes creuses des allégories, coule, d'un seul jet, les balustres, les roues et les colonnes, sait diviniser la joie populaire, éterniser le provisoire.

Enfin, ce sont, parmi les portraits des familiers de sa vie et de son esprit, un chef-d'œuvre, comparable à *l'Archiduc Albert*, du musée de Bruxelles, — le portrait de *Gaspard Gevartius*, secrétaire de la ville d'Anvers, le visage fin et pâle, la moustache blonde et les cheveux châtains, vêtu d'une houppelande noire, engoncé dans une fraise tuyantée. L'érudit tourne les feuillets d'un registre, en face d'un buste de Marc-Aurèle. De chaque côté d'un triptyque, *l'Incrédulité de saint Thomas*, conventionnelle et froide peinture, sont les portraits des donateurs: le *Chevalier Nicolas Rockox*, bourgmestre d'Anvers, le savant ami et le client du peintre, en pourpoint noir à boutons d'or, et *Adrienne Perez*, sa femme, en robe noire, avec un collier et une garniture de perles, — sobres, attentifs, vivants, tous deux.

Ce n'est pas tout encore. *L'Enfant prodigue* est l'un des tableaux les plus beaux et les plus inattendus de Rubens. L'étable est construite et éclairée avec un art prodigieux, la lumière et la pénombre réunissent leurs douceurs dorées et leurs grisailles transparentes pour former un ensemble de couleur fauve. Les



JORDAENS.

LE CONCERT EN FAMILLE.

croupes des chevaux ardents et fins reluisent, les bœufs ruminent sagement, une richesse campagnarde est écrite par le bon ordre des vans, des rateaux et des pelles. Tout donne une impression de force au repos et de bien-être physique. La servante regarde avec étonnement le lamentable Enfant prodigue qui demande à partager la nourriture des pourceaux. L'émotion de la vérité et la souple force du génie animent ce chef-d'œuvre.

IV. VAN DYCK. — JORDAENS. — TÉNIERS.

C'est ici qu'il faut juger les élèves à côté du maître. Après l'éblouissement de Rubens, Van Dyck paraît élégant, un peu froid, un peu maigre et sec, avec un *Christ en croix entre les deux larrons*, où se dresse néanmoins une belle figure de femme longue et mince, drapée de noir. Le *Christ déposé de la croix* est d'une vision d'art plus sûre et plus belle : la Vierge en robe gris foncé, avec un voile gris clair, soutient contre son sein la tête de son fils, déposé sur son linceul. La Madeleine agenouillée, en jupe jaune et en corsage grenat, baise la main du mort, tandis qu'au second plan s'avance saint Jean, vu de profil, en manteau rouge. La noblesse d'expression, la fermeté et la distinction du modelé, souple, égal, harmonieux, font de cette toile une des grandes œuvres de Van Dyck. Mais je vais aux portraits, d'une facture et d'une tenue si sûres, d'un si pénétrant mystère de vie, — *César-Alexandre Scaglia, abbé de Staffarde*, un *Prêtre*, et surtout cette *Petite fille*, debout dans un paysage, en robe de damas bleu, coiffée d'un bonnet de velours noir à plume blanche, tenant un faucon encapuchonné sur son poing, bouffie, sérieuse, comique, l'air important, regardant avec assurance, épanouie de jeunesse et d'orgueilleuse santé, auprès de ces beaux épagneuls au fin museau qui l'accompagnent et qui la protégent.

Avec sa forte personnalité et sa franche humeur, Jordaens



Van Dyck. *Le Christ déposé de la croix.*

continue la tradition du maître. La *Cène*, qui provient de l'église des Augustins, est belle, mais quel triomphe de la peinture vive et grasse, heureuse et joyeuse, que ce *Concert en famille*, de si libre et si expressive gaîté : autour de la table servie, un vieillard en houppelande, calotte noire, besicles rondes sur le nez, la face argentée de reflets, chante en battant la mesure de la main droite ; de la main gauche, il tient un cahier de musique où lit un joueur de cornemuse, les joues gonflées. Entre ses genoux, un enfant joue de la flûte. L'épouse de Jordaëns, la belle Catherine van Noort, jeune femme richement vêtue, des perles au col, le visage joyeux, le corsage ample d'une maman, porte un petit enfant qui souffle dans une trompette, tandis qu'une vieille dame, dans un haut fauteuil d'osier, fixe sur son nez ses lunettes et chante sa partie dans le chœur.

A côté de Jordaens, je nomme Téniers, qui est représenté au musée par sept toiles, d'une jolie et claire peinture. Les *Buveurs flamands* donnent évidemment, comparés à Rubens, à son *Enfant prodigue* d'Anvers, à sa *Kermesse* du Louvre, l'impression d'une vision plus restreinte, plus accidentelle, et même modeste et



DAVID TENIERS LE JEUNE. LES BUVEURS.

vulgaire, mais il y a une gaieté certaine chez tous ces attablés, heureux des vins et des bières qu'on leur verse, des paysages qu'ils ont sous les yeux, de la caresse de l'air printanier qui leur porte des pensées calmes et des rêves aimables.

ÉCOLES ÉTRANGÈRES.

HOLBEIN. — CORNELIS ENGELBRECHTSEN. — FRANS HALS. — REMBRANDT. — JEAN STEEN. — HOBBEMA. — ANTONELLO DE MESSINE. — JEHAN FOUCQUET.

Il nous faut à présent aller vers les maîtres des autres écoles, essayer de compléter par les œuvres qui les représentent au musée d'Anvers ces sommaires notions d'histoire. Je désignerai donc les peintres des écoles étrangères, dont la saveur particulière fait sentir plus fortement encore l'unité et la personnalité de l'art flamand.



HOLBEIN. *Erasme.*

L'Ecole allemande. Holbein a deux portraits, l'un d'attribution contestée, l'autre indiscutable, et qui est un portrait d'*Erasme* jeune, singulièrement beau. Dans une chambre, devant des rayons qui supportent une coupe d'orfèvrerie et des livres à fermoirs, le philosophe satirique se penche en avant, vêtu d'une houppelande noire bordée de fourrures et coiffé d'une toque noire. Sa main gauche tient un rouleau de papier, sa

main droite s'appuie sur un livre dont la tranche porte les mots : IS ERAS. II., et qui est posé sur une table à côté d'un petit vase de faïence, probablement un sablier. Les yeux bien ouverts, avec une expression d'étonnement amusé, le nez renflé du bout, la bouche admirablement dessinée et le menton fort, ce sont bien les mêmes traits que ceux du portrait qui est au Louvre. Il fait étrangement penser aux estampes qu'on a d'Arouet, lorsqu'il n'est pas encore M. de Voltaire et qu'on l'embastille. Malgré son air chafouin et sa mine savante de la vie, c'est bien un jeune homme : une admirable verdeur de pensée se lit dans son regard. Au Louvre, il a quinze ou vingt années de plus. Il est mûri, vieilli, écrit lentement et régulièrement les annales de son esprit.

Par la facture et la composition, c'est une œuvre parente des œuvres d'Holbein que ce beau *Portrait de femme*, en robe noire, à la guimpe brodée d'or et chargée de joyaux, d'un maître inconnu. D'un inconnu également, une *Résurrection*, mystique et réaliste à la fois : le Christ, enveloppé d'un manteau rouge, s'élève dans une gloire, étendant la main pour bénir les soldats endormis.

L'Ecole Hollandaise. Voici un primitif hollandais qui fait penser, mais avec un aspect plus mince, une peinture moins consistante, à l'école immédiate de Van der Weyden. C'est Cornelis Engelbrechtsen. Son *Saint Léonard délivrant des prisonniers* paraît, à vrai dire, une œuvre plus ancienne que sa date vraisemblable, — les dernières années du XVe siècle. Dans une rue, saint Léonard, en robe de bure, emmène un prisonnier en haut-de-chausses rouge et en veste bleue, tenant son bonnet sous son bras. Trois autres prisonniers sortent d'une tour. A gauche, s'avance un seigneur casqué d'acier, ayant une baguette à la main et suivi de deux pages. Au fond, on voit une de ces rues qui seront peintes si souvent par les architecturistes hollandais des siècles

suivants: un calme aspect de province, des pignons en escalier, des murs de briques. C'est au même artiste qu'il faut attribuer une *Translation du corps de Saint Hubert:* huit religieux en prières devant la porte ouverte de l'église d'Andrain, dans la forêt d'Ardenne, veillent le cadavre du saint allongé au cercueil. Sur le revers paraît le saint chasseur, en costume cynégétique et épiscopal à la fois, tenant d'une main sa crosse, et de l'autre sa corne de chasse: près de lui se dresse le cerf merveilleux, portant un crucifix entre ses bois.



CORNELIS ENGELBRECHTSEN. *Saint Léonard délivrant des prisonniers*

Allons vers Frans Hals, — vers ce *Jeune pêcheur des environs de Haarlem*, carrément peint, exprimé avec une franchise surprenante, dans la lumière du matin, l'atmosphère humide et saline des bords de mer, — vers ce *Portrait de Seigneur* de la famille van Loom van Alblasserdam, si beau dans son vêtement noir à crevés blancs, à passementeries jaunes. Ces œuvres restent assurément belles et importantes, même à côté des portraits de Bruxelles, même à côté des grandes réunions de Haarlem. L'allégresse d'avoir dompté la matière et fait vivre pour l'éternité les visages

éphémères y triomphe, dans la coulée des pâtes, dans le rapide et anguleux parafe des coups de brosse, dans la construction sommaire et complète des formes. Mêmes qualités, même vision, mais plus calme, plus reposée, dans un beau portrait de femme, sûrement de l'école hollandaise, mais d'attribution incertaine.



REMBRANDT. *Un Bourgmestre.*

Puis, l'art de Rembrandt, un art complet, maître de la vision et des procédés, dédaigneux des sèches disciplines, mettant en lumière une mystérieuse notion de la vie. En présence de ce *Bourgmestre hollandais*, en vêtements noirs et en col blanc, la face souriante, la main levée, on a le sentiment de l'évocation toute puissante d'un être qui a vécu. Ce personnage, jailli pour nous de la mort, comme doucement ramené à la lumière après des siècles de sommeil, est purifié de la sottise et de l'égoïsme humains. Assis dans son grand fauteuil, la noblesse de son maintien, le charme de son visage souriant sans ironie sous ses cheveux grisonnants, n'expriment plus que la gravité aimable et la bienveillance parfaite. *Saskia Uylenborgh*, la première femme de Rembrandt, serait une



REMBRANDT. SASKIA UYLENBORG.

répétition du portrait de Cassel. Coiffée d'un chapeau rouge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau de fourrure, la guimpe entr'ouverte sur un collier de perles, elle est aussi fixée hors des temps sur ce fond de muraille dorée. A travers les siècles, elle brille éternellement, vivante et belle, dans un costume dont on ne sait plus s'il est démodé, historique. L'œuvre dépasse les limites des dates. Elle arrête et fixe dans l'espace un fantôme périssable, lui prend sa minute de vie, l'incarne une seconde fois, et pour toujours.



JEAN STEEN. *Samson insulté par les Philistins.*

Jean Steen nous transporte dans une humanité différente avec sa *Noce de Village*, avec son *Samson insulté par les Philistins*. Samson, vêtu d'une tunique jaune, la tête rase, ses cheveux coupés jonchant le sol à côté de son turban, les pieds liés par des cordes sur lesquelles tirent deux enfants, se tord dans un sursaut de force finissante sous les huées et sous les outrages de ceux qui l'ont vaincu. Un homme secoue ses chaînes et le coiffe par dérision d'une marotte. Dalila, en robe bleue, assise devant une table sur laquelle une vieille compte l'argent de l'affaire, se prête complaisamment aux caresses hardies du capitaine philistin. Les soldats et les musiciens célèbrent par des chants leur triomphe. La populace danse, applaudit, mugit. Un nain grotesque, coiffé d'un feutre à plumes, menace Samson par derrière. L'œuvre est belle et pathétique, montre l'esprit sérieux et

fort de Steen. Je n'y trouve pas la gaieté et la bouffonnerie qu'y voient certains critiques. La farce est amère, la drôlerie tourne au tragique. Il y a une noblesse attristée sur le visage de cet homme d'armes (le portrait du peintre?) qui retient le nain, et dans l'expression du guerrier casqué, appuyé sur son épée nue,



HOBBEMA. *Le Moulin à eau.*

près de Dalila, et qui contemple avec plus de pitié que d'ironie Samson, hurlant sa rage, écumant de désespoir.

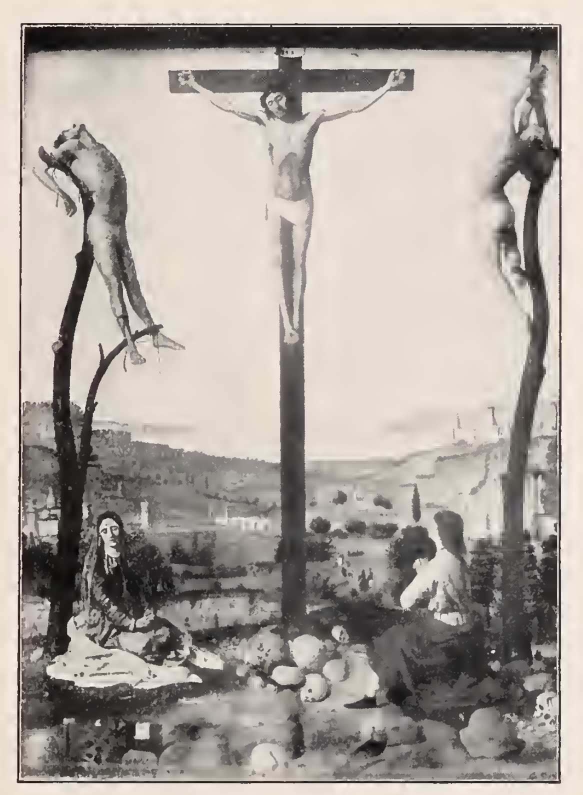
Après cette désolante et forcenée vision, Hobbema nous console par un art probe, sain, joyeusement ému au spectacle des choses. Le *Moulin à eau* est un paysage de la Gueldre, humide et merveilleusement aéré. Le moulin se dresse sur un rivage croulant d'humus végétal et plonge sa roue dans l'eau noire, derrière une passerelle de bois. Au centre, des arbres s'élancent du sol et

MUSÉE D'ANVERS.



JEHAN FOUCQUET. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

s'évasent comme des lampadaires. Le soleil d'une fin de journée d'été rit sur les troncs, embrase doucement les feuillages, enfile la route poudreuse où s'avancent un paysan et un jeune garçon, vers une ferme à demi-cachée dans l'ombre d'un petit bois. C'est la nature même, vue avec humilité et recueillement. Les origines d'un Théodore Rousseau, et de toute une peinture rustique et grave, sont là.



ANTONELLO DE MESSINE. *Le Calvaire.*

En Italie, Antonello de Messine, avec son *Calvaire*, où les trois croix se dressent haut dans le ciel devant une rade lumineuse,— en France, Jehan Foucquet, avec la *Vierge et l'Enfant Jésus*, nous ramènent aux commencements de l'art. J'aime cette dernière œuvre, ce visage simplet de tourangelle, cette peinture lisse et claire, cet effort moyen, juste, équilibré. Un art d'harmonie et de raison s'épanouit en France par le peintre de Charles VII, réalise d'anciennes promesses, avec un accent qui n'est pas ailleurs. D'après une note manuscrite fixée derrière le panneau, la Vierge serait ici représentée sous les traits d'Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, morte en 1450. De toute façon, l'individualité du type est fortement marquée, montre qu'il s'agit d'un portrait attentif, au caractère bien observé et voulu.

L'œuvre est le panneau central d'un triptyque dont un volet est perdu : le portrait de Catherine Buté, femme du donateur. L'autre volet, au musée de Berlin, est le portrait du donateur, pour lequel Foucquet a travaillé : maître Etienne Chevalier, trésorier de France, nom déjà illustré, dans l'histoire de l'art français, par des *Heures* célèbres, merveille de la miniature française au XVe siècle.

HORS DU MUSÉE.

LA CATHÉDRALE. — LES ÉGLISES SAINT-AUGUSTIN ET SAINT-JACQUES. — LE MUSÉE PLANTIN.

L'histoire de la peinture à Anvers, et principalement l'histoire de Rubens, serait incomplète, si l'on se bornait à voir le seul musée. De nombreux chefs-d'œuvre sont restés dans les églises, auxquelles ils étaient primitivement destinés. C'est là qu'il nous faut aller les chercher, pour enrichir définitivement la belle vision d'art que nous offre cette ville, et compléter la notion de son importance historique.

Revenir au quartier de la Place Verte, au milieu de laquelle se dresse l'accueillante statue du maître, c'est revenir à Rubens. Dans la belle cathédrale des XVe et XVIe siècles, où l'on entre après avoir tourné autour du puits en fer forgé de Quentin Matsys, voici l'une des œuvres de Rubens parmi les plus profondèment dramatiques, les plus splendidement peintes, — le triptyque de la *Descente de croix*.

Au centre, le Christ, dans tout l'abandon de la mort, la tête penchée sur l'épaule, le corps et les membres détendus dans les bras de ceux qui le supportent, vient d'être détaché de la croix. Son bras gauche est retenu en haut par un homme qui se penche sur la traverse de la croix et qui tient entre ses dents un pan du linceul. Nicodème, vêtu d'une sombre et magnifique robe rouge



RUBENS. LA DESCENTE DE CROIX.

(TRIPTYQUE : PANNEAU CENTRAL.)



La Visitation.

RUBENS.

(Volets de la *Descente de Croix*).

La Présentation au Temple.

qui crée la riche, la magnifique harmonie du tableau, est monté sur une échelle d'où il soutient le corps du Christ par le bras droit, tandis que saint Jean, le pied sur un échelon, le prend par les jambes, et que Madeleine, agenouillée, va lui baiser les pieds. La Vierge tend les bras vers son fils. Joseph d'Arimathie, de face, descend l'échelle.

Le grand corps déhanché, la tête petite, fine et belle du supplicié, son expression solennelle de repos dans la mort, sont admirables. C'est la preuve de la sévère entente dramatique qui est en Rubens. Et tous les personnages concourent au même sérieux et grandiose effet. Ce cadavre lourd et pesant dans son abandon, tous le soutiennent avec respect. Il glisse, semble échapper, le long du suaire. Ce n'est plus qu'une dépouille terrestre, libérée de la souffrance dont elle porte encore les stigmates saignants, mais cette chair tuméfiée et bleuâtre de victime conserve une plénitude et une beauté de lignes d'une noblesse infinie. Pour ces gens, c'est un héros divin qui est mort, étrangement beau, étrangement aimé. Un de ses pieds, — dit Fromentin, — rencontre au bas de la croix l'épaule nue de Madeleine. Il ne s'y appuie pas, il l'effleure. Le contact est insaisissable ; on le devine plus qu'on ne le voit. Il eut été profane d'y insister, il eut été cruel de ne pas y faire croire. Toute la sensibilité furtive de Rubens est dans ce contact imperceptible qui dit tant de choses, les respecte toutes et attendrit. » Ainsi, le glorieux cadavre triomphe des corps vivants ; dans cet encadrement hardi des personnages, unis fortement pour une même action, c'est lui qui est le vivant et l'éternel, de tout le froid rayonnement de sa chair lumineuse.

Les deux volets représentent la *Visitation* et la *Présentation au Temple*. Ces deux volets sont beaux aussi, moins pathétiques que le sujet qu'ils cachent. Ils sont comme une toile de théâtre,

noblement et bellement peinte, qui se lèverait sur un drame profond, de sombre nature, d'humanité grandiose. Oui, ces deux peintures ont la noblesse et la familiarité, elles ont la sûre force d'art, riches et sévères à la fois, surtout la *Visitation*, où la Vierge, en robe bleue et en manteau rouge, coiffée d'un chapeau de paille aux larges bords relevés, a l'air d'une chaste et charmante fermière de poème rustique. Elisabeth s'avance à sa rencontre. Au fond, Joseph et Joachim se donnent la main. Une servante vient gaiement, portant sur sa tête un panier d'osier qu'elle soutient de son frais bras blanc. Sous la voûte du perron, deux poules, un coq et un paon. Au loin, un paysan descend des degrès. La gamme des tons, riche



RUBENS. *Erection de la Croix.*

et profonde, est vénitienne peut-être, mais la figure de la Vierge n'est sûrement qu'à Rubens, c'est à lui ce fleurissement de tendre chair, cet ingénu visage aux yeux baissés, cette petite main qui se crispe, toute rose, sur la balustrade en fer noir.

Le triptyque de l'*Érection de la Croix* est une œuvre tout enflammée de lueurs, palpitante d'ombres transparentes et de demi-teintes. L'intérêt de la couleur disparaît dans la puissance du clair-obscur. L'amusement de la tache peinte, du gai mariage des jaunes et des rouges, n'a plus de place ici : dans l'énergie du dessin et la singularité de la composition, c'est le jeu subtil de la lumière et de l'ombre qui donne au tableau sa vraie valeur. Huit bourreaux dressent la croix, sur laquelle est cloué le Christ, les yeux au ciel, les mains ruisselantes de sang. Tous sont tendus dans l'effort, bandent leur musculature robuste, soulèvent le bois du supplice, l'arc-boutent, tirent sur des cordes. Une furieuse énergie les anime, et comme un instinct de vengeance personnelle. La lumière tombe en plein sur leurs chairs moites, elle remonte, s'affaiblit, pour laisser le visage à-demi noyé dans l'ombre de la mort, des reflets jouent sur une cuirasse à côtes ciselées, font paraître un torse, un poing crispé.

Les deux volets qui complètent la composition centrale nous montrent les spectateurs du drame : — d'une part les *Disciples et les saintes Femmes*, une mère en robe rouge qui allaite son enfant, tandis que la Vierge, debout contre un rocher, penche la tête, les mains dans celles de saint Jean qui lève le visage vers Jésus ; — d'autre part, les *Deux larrons et l'escorte*, un des larrons couché à terre et déjà cloué sur la croix, l'autre amené par des bourreaux et des soldats, et au premier plan, un officier qui s'avance, monté sur un merveilleux cheval gris pommelé, pareil à un monstre de combat marin, les naseaux gonflés, tout écumant, rebelle et secouant la tête dans l'enveloppement de sa crinière blanche.

Œuvre décorative, d'une belle pompe, d'un faste ordonné, riante et heureuse de couleur, telle apparaît l'*Assomption de la Vierge*, qui se trouve aussi à la cathédrale d'Anvers : la Vierge, en robe bleue et en manteau rose, s'élève vers le ciel des éternités bienheureuses, entourée d'anges qui lui présentent la couronne et les palmes ou qui soutiennent sa robe. Près de la tombe, deux femmes, en robe verte et en robe rose, portent le linceul, saint Jean, en tunique blanche recouverte d'un manteau rouge, lève les bras au ciel, des apôtres en adoration entourent le tombeau.



RUBENS.
Les Disciples et les saintes femmes. *Les deux Larrons et l'escorte.*
(Volets de l'*Erection de la Croix*).

A l'église Saint-Augustin, c'est la *Vierge entourée de saints et de saintes*, emphatique et belle, toute dorée et toute nacrée, malheureusement restaurée, mais dont l'éclat frappait jadis l'anglais Reynolds. Au sommet d'un escalier, devant un portique, la Vierge

est assise, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus qui passe l'anneau de l'union mystique au doigt de sainte Catherine agenouillée. Sur les marches, saints et saintes se groupent sans effort et sans encombrement, saint Joseph, saint Jean Baptiste, saint Pierre, saint Paul, appuyé sur une épée, sainte Madeleine, sainte Claire, sainte Agnès, sainte Apolline. Au premier plan, un saint Georges cuirassé, bleu et noir, fort et barbu, foule le dragon transpercé et se penche vers saint Sébastien, dont la nudité délicate et presque féminine rayonne doucement auprès de ce corps robuste, vêtu d'acier, tandis que saint Augustin, en riches vêtements épiscopaux, la mitre en tête, la crosse à la main, s'incline en tournant la tête, tenant un cœur enflammé. Le ciel est barré d'une vaste draperie rouge qui claque sous le vent.



RUBENS. *Assomption de la Vierge.*

C'est à Saint-Jacques qu'est une merveille parmi ces Rubens d'églises: la *Sainte Famille.* Sur un trône en pierre surmonté d'une espèce de niche de feuillages, la Vierge, tout en blanc, porte sur ses genoux l'enfant Jésus qui donne sa main à baiser à un vieux cardinal en camail rouge et rochet blanc. Madeleine, le sein nu, drapée dans un manteau noir qui donne un merveilleux éclat à la pulpe blonde de sa chair, porte de la main gauche un vase à parfums. Derrière elle, saint Georges, en cuirasse, ceint d'une écharpe rouge, de



RUBENS. LA SAINTE FAMILLE

stature et de visage identiques au saint Georges du tableau de l'église Saint-Augustin, au guerrier de l'*Adoration* de Bruxelles, s'avance d'un pas de bataille et semble planter en terre un étendard. Selon la tradition, ce saint Georges serait Rubens, qui aurait aussi représenté Isabelle Brandt et Hélène Fourment sous les traits de la Madeleine et de la femme qui se tient à ses côtés. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est l'une des plus belles expressions de la dernière manière de Rubens : jamais travail de sa main n'a été plus amoureusement caressé, c'est une glorification supérieure, facile et sans effort, de la beauté humaine, des tendres visages où luit l'eau profonde des yeux bleus et des yeux noirs, des belles formes jaillies des étoffes. Et parmi ces figures immobiles, penchées dans



RUBENS. *La Vierge et les Saints.*

une attention adorante vers le délicieux bambin, le saint Georges en marche manifeste un magnifique mouvement d'énergie, une carrure et une force à la fois tranquilles et ardentes, que le peintre n'a jamais mieux exprimés.

Quittons Rubens sur cette réunion d'images harmonieuses, sur ce surprenant résumé de son génie, œuvre heureuse, pondérée, à la fois éclatante et douce.

Mais ne laissons pas Anvers sans être allés au musée Plantin, installé dans les bâtiments mêmes de la célèbre imprimerie fondée en 1579 par Plantin. D'ailleurs, nous y retrouvons Rubens, familier de la maison, qui garde de lui de beaux portraits : *Léon X*, *Pic de la Mirandole*, *Laurent de Médicis*, *Cosme de Médicis*, *Alphonse d'Aragon*, *Nicolas V*, princes, papes, érudits, *Jacques Mœrentorf*, père de Jean Moretus I, sa femme *Adrienne Gras*, *Arias Montanus*, vêtu d'un manteau noir sur lequel est brodée la croix de saint Jacques, tenant un livre à la main : la célèbre Bible polyglotte, dont il dirigea l'impression de 1568 à 1572 ; le géographe *Abraham Ortelius*, la main posée sur un globe terrestre. — D'un inconnu de l'Ecole flamande, le portrait de Christophe Plantin, daté de 1584.



PEINTRE INCONNU. *Christophe Plantin.*

Enfin, arrêtons-nous à la *Marque de l'imprimerie Plantinienne*, composée, dessinée et peinte par Erasme Quellyn, pour être gravée et imprimée sur le titre de tant de beaux livres. C'est un compas au milieu d'un cadre de feuillages ; un laboureur, — le Travail, — et une déesse, — la Constance, — tiennent une banderole sur

laquelle on lit: LABORE ET CONSTANTIA. Comme les marques ou monogrammes de Jehan Petit, Simon de Coline, Thielman Kerver, cette figuration symbolique nous enseigne que l'art, ici, a rejoint la pensée, que tous deux ont lutté pour la libération de l'esprit, pour l'accroissement du savoir humain.

J'erre encore, çà et là, par les larges escaliers, les belles salles aux poutres brunies, de la maison Plantin. Je visite les anciens ateliers où se trouve toujours le matériel de la typographie, la petite boutique avec son comptoir, ses rayons, la cour aux galeries et aux arceaux de cloître, aux sculptures enguirlandées de verdures.



ERASME QUELLYN. *Marque de l'imprimerie Plantinienne.*



JEAN PROVOST. *Le Jugement dernier.*

BRUGES.

I. LE MUSÉE. — JEAN VAN EYCK. — HANS MEMLING. — GÉRARD DAVID. — JEAN PROVOST. — LANCELOT BLONDEEL. — PIERRE POURBUS.

Il faut évoquer Bruges autour des œuvres de ses peintres, la Ville-Sépulcre de Camille Lemonnier, Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach. La forte cité ancienne a laissé un cadavre de pierre baigné par le lacis des canaux. Il reste les remparts, les portes à



JEAN VAN EYCK.

LA VIERGE ADORÉE PAR SAINT GEORGES, SAINT DONAT
ET LE CHANOINE VAN DER PAELE.

fortifications et à tourelles, les tours, le haut beffroi vertigineux. La vie s'est retirée peu à peu avec la mer qui baignait autrefois l'orgueilleuse ville, qui emplissait son port de Damme, qui soulevait vers elle les vaisseaux du monde entier. La Zwyn s'est ensablée. Anvers a pris la première place. Maintenant, Bruges



H. MEMLING. *Saint Christophe.*

est une ville de résignés et de pauvres, un décor de briques roses, d'eaux vertes et immobiles, de maisonnettes de béguines, et de monuments magnifiques qui sont le décor du passé. La vie se montre encore les jours de fêtes, de marchés, et Bruges a parfois l'illusion de revivre pour retomber aussitôt dans son magique silence, où l'on entend si bien parler ses artistes.

Les premiers grands peintres de la Flandre sont ici. D'abord, au Musée, rue Sainte-Catherine. Jean van Eyck y est présent par son tableau de la *Vierge et l'enfant Jésus, avec saint Donatien, saint Georges, et le donateur, le chanoine Van der Paële.* C'est un chef-d'œuvre, plus important, sinon plus parfait que notre Vierge du Louvre, adorée par le chanoine Rollin, qui est de la plus rare perfection. En vérité, le peintre flamand du XVe siècle a fixé la beauté du métier de la peinture. On ne peut imaginer formes plus véridiques que celles de ces personnages: la Vierge si réelle, d'une vie si ordinaire, et rendue si touchante par l'art, son visage prudent encadré de cheveux ondés; le petit Jésus, image étonnante de l'enfance fragile et vivace, instinctive et déjà pensive; les person-



H. Memling. *Le Donateur Guillaume Moreel.*
(Volet de *Saint Christophe*).



JEAN VAN EYCK. PORTRAIT DE SA FEMME.

nages adorants, l'évêque saint Donatien mitré d'or, chasublé de broderies, le guerrier saint Georges soulevant son casque en forme d'escargot, et le vieux et gras chanoine, agenouillé, tenant péniblement de ses mains goutteuses son bréviaire et ses besicles. Cette humanité est comme sculptée et ciselée d'un art fin et dur, les colorations sont tour à tour franches, nuancées, adoucies, lumineuses, comme celles des pierres précieuses, et c'est en effet un objet rare et précieux que cette peinture des premiers temps dont jamais ne seront dépassées la force rigide, la mise en scène impeccable. Jean van Eyck avait pour devise : *Comme je peux* . Cet infaillible était modeste.



H. Memling. *La Donatrice Barbe de Vlaendenbergh.* (Volet de *Saint Christophe*).

Auprès de ce grand chef-d'œuvre, une peinture d'un rare intérêt :

le portrait de la femme de l'artiste, en robe rouge fourrée, en coiffe blanche, le visage anguleux, le nez pointu, la bouche serrée, plaisant toutefois par les yeux bien ouverts et un air de sérieuse ménagère que Jean van Eyck a volontiers donné à la Vierge Marie. Le *Tête de Christ* est d'attribution contestée.

Memling est au musée de Bruges avec le *Triptyque de saint Christophe*, d'une manière qui n'a pas la richesse et l'infaillibilité



GÉRARD DAVID. *Le Baptême du Christ.*

de celle de Van Eyck, mais qui montre une douceur particulière dans l'image du bon géant saint Christophe traversant la rivière avec un petit Christ sur les épaules, entre saint Maur et saint Gilles, et aussi dans les portraits du donateur Guillaume Moreel, de la donatrice Barbe de Vlaendenbergh, accompagnés de leurs enfants, de sainte Barbe et de saint Guillaume.

Gérard David crée un Jésus sévère et contemplatif, dresse le décor d'un beau paysage dans le *Baptême du Christ*, et se délecte



HANS MEMLING. ARRIVÉE DE SAINTE URSULE A COLOGNE.

(CHASSE DE SAINTE URSULE : PREMIER PANNEAU.)

en effrayant tortionnaire de l'histoire de Sisamnès, juge prévaricateur, telle qu'elle est racontée dans Hérodote. L'attitude de Cambyse dans le tableau de la condamnation ne dit rien qui vaille au mauvais juge, et la seconde scène est en effet épouvantable, avec les bourreaux méthodiquement occupés à découper et à arracher par lanières la peau des jambes, des bras, du torse de ce malheureux Sisamnès dont le visage se contracte horriblement. On voit ce visage, on voit les bourreaux



P. Pourbus. *Jan Fernagant.*



P. Pourbus. *Adrienne du Bunck.*

indifférents qui semblent des tailleurs coupant un vêtement, l'un d'eux avec son couteau sanglant entre les dents pour avoir libres les mains qui dépouillent une jambe. Gérard David ne fait grâce d'aucun detail.

Jean Provost (mort en 1529) est un peintre d'un talent particulier, élégant et fin. Son *Jugement dernier* présente de charmantes figures, pas très terribles, et son Christ sur les nuées est un peu fade. Mais Jean Provost est un bon peintre, fait pour



H. Memling. *Sainte Ursule.*

d'autres sujets. Il y a encore au musée la curiosité de deux peintures de Lancelot Blondeel, l'auteur de la Cheminée du Franc, et parmi les œuvres de Pierre Pourbus, un portrait admirable, celui d'Adrienne de Buuck.

II. L'HÔPITAL SAINT-JEAN. — HANS MEMLING.

En face la Cathédrale, franchissons le seuil de l'Hôpital Saint-Jean, pénétrons dans la cour et le jardin où les fleurs s'épanouissent comme aux premiers plans des toiles des Primitifs, entrons dans le petit bâtiment qui est l'ancienne salle du chapitre. C'est là que nous connaîtrons avec toute sa grâce le peintre Hans Memling, par la *Châsse de sainte Ursule*, *l'Adoration des Mages*, le *Mariage de sainte Catherine*, les portraits de *Martin van Nieuwenhove* et de la *Sibylle Zambelli*.

On ne sait en quelle année est né Memling (vers 1430 probablement), ni où il est



HANS MEMLING. MORT DE SAINTE URSULE.

(CHASSE DE SAINTE URSULE : SIXIÈME PANNEAU.)

né, en Allemagne ou en Hollande. On croit qu'il a fait son apprentissage à Mayence ou à Cologne, et qu'il est venu à Bruges vers 1467. C'est une légende, désormais abandonnée, qui fait de lui un soldat blessé à Nancy, se réfugiant chez les moines de Bruges, soigné par eux, restant parmi eux, leur donnant son talent de peintre en échange de leur hospitalité et de leurs soins. Cette histoire est contredite par un document qui relate la commande de la Châsse de Sainte Ursule faite en 1480 à Memling par le directeur de l'Hôpital, Adrien Reins.

Cette châsse n'est pas la plus belle œuvre de Memling, celle où il a mis tout son génie de peintre, mais c'est une œuvre curieuse et délicate qui marque la limite de l'art des primitifs, et c'est le bijou précieux de l'Hôpital Saint-Jean. Elle est placée au milieu de la salle, elle dresse sa minuscule architecture



H. Memling. *La Vierge et l'enfant Jésus.*

gothique élancée et fleurie, ses pignons à statuettes et à colonnettes, sa toiture à galerie dentelée. L'un des pignons montre, comme une statue sous un porche, Ursule longue, mince, le visage bénin, un grand front, un petit menton, abritant ses compagnes sous son manteau. L'autre pignon abrite une Vierge, debout entre deux religieuses agenouillées, et portant en ses bras un Jésus dont la main enfantine se crispe sur une pomme. Aux deux autres côtés de la châsse, en six compartiments, s'encadrent les épisodes du dramatique voyage de sainte Ursule.



H. Memling. *Arrivée de Sainte Ursule à Bâle.*

Ursule, princesse d'Angleterre, convertie au christianisme, demandée en mariage par Conan, prince païen, quitte la Grande-



HANS MEMLING.

MARTIN VAN NIEUWENHOVE.

DIPTYQUE: PANNEAU DE DROITE.

Bretagne, s'en va d'abord à Cologne. Telle est la première scène peinte par Memling d'une manière raide, gauche, et charmante. L'*Arrivée à Cologne*, c'est la sortie du bateau devant une porte fortifiée, au delà de laquelle on aperçoit la ville que dominent la cathédrale en construction et de nombreux clochers. Dans une maison voisine, on aperçoit par deux fenêtres la sainte couchée et un ange qui vient en messager céleste. Cependant, au premier plan, Ursule et ses compagnes débarquent, très allègres, comme un pensionnat en voyage, et les marins transportent les légers bagages.



H. MEMLING. *Embarquement de Sainte Ursule à Bâle.*

L'*Arrivée à Bâle* est une scène à peu près semblable. Ursule est

reconnaissable, au milieu des autres, à son plus riche costume, à ses cheveux roulés en nattes autour de l'oreille, aux égards dont on l'entoure. Les marins carguent les voiles de deux barques, et une troisième barque s'avance. L'*Arrivée à Rome*, c'est la sainte, agenouillée aux marches d'une église, devant le pape Cyriaque, revêtu d'une chasuble rouge et dorée fixée par une énorme agrafe, coiffé d'une tiare à triple rangée de croix. Par une autre porte de l'église, on aperçoit des moines baptisant des convertis groupés dans la cuve, et au fond, de nouveau, Ursule, qui reçoit la communion.



H. Memling. *Massacre des Vierges, compagnes de Sainte Ursule.*

Le pape a fait connaître à Ursule qu'il a reçu mission de l'accompagner. Nous le retrouvons donc avec elle, pour le voyage



HANS MEMLING. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

DIPTYQUE : PANNEAU DE GAUCHE.

du retour, dans l'*Embarquement à Bâle*. Il y est même bizarrement représenté deux fois : au second plan, il descend d'une nef, aidé par un moine et un cardinal : au premier plan, il est installé à l'avant d'une autre nef, entre deux cardinaux, un évêque derrière lui, et aussi d'autres personnages, et il lève deux doigts pour la bénédiction du départ. Dans la même nef, Ursule, les mains jointes au milieu du groupe des femmes, — et c'est elle encore, au fond du panneau, qui assiste au transbordement du pape.

Le deux derniers panneaux disent la fin du voyage. Le *Massacre des Vierges* a lieu à Cologne. Les deux bateaux, chargés du pape, de la sainte, de leurs compagnons et compagnes, sont assailis par des soldats, mais il n'y a ici aucune agitation, aucune confusion. C'est méthodique et compassé. Un homme à turban frappe d'un bâton. Un maigre guerrier casqué plonge une énorme et large épée dans le cœur d'une frêle fillette qui tombe, raide, les mains jointes, dans les bras d'Ursule. Une lance, dont on voit le possesseur au panneau suivant, s'enfonce dans une poitrine. Les passagers de la seconde barque, où se trouve le pape, sont en proie à deux seuls arbalétriers, l'un casqué d'une salade, l'autre d'un morion, qui tirent tranquillement leurs flèches dans le groupe un peu plus agité que le groupe précédent : quelques têtes se baissent, quelques mains se lèvent. Les soldats de l'empereur Julien-Maximien semblent ainsi se livrer à un jeu de massacre sur ces personnages pour la plupart immobiles. Le dernier panneau, la *Mort de sainte Ursule*, continue celui qui vient d'être décrit. La sainte, descendue à terre, a été conduite devant la tente d'un chef, et celui-ci, tout revêtu de sombre acier, est debout auprès d'elle, faisant un geste discret de commisération, pendant qu'un archer, richement vêtu, bien campé, qui fait songer aux futurs personnages de Matsys, tend son arc et ajuste Ursule à bout portant. La sainte tend la main comme pour s'abriter, d'un geste inoffensif et doux, et ne

regarde pas son meurtrier: ses regards sont ailleurs, perdus dans une vague rêverie, sa bouche est entr'ouverte déjà pour le dernier soupir. Elle est une délicate figure, à peine vivante, au centre d'un groupe de gens qui semblent assister à un concours à la cible. Une levrette blanche la regarde paisiblement.



H. Memling. *La Présentation au Temple.*
(Volet de l'*Adoration des Mages.*)

Là, comme dans les scènes précedentes, Memling se montre mal en possession des attitudes et des mouvements des corps, peu apte à varier les expressions des physionomies: presque toutes se ressemblent, sont du même ovale plein, de la même douceur d'agnelle. Jusqu'au guerrier romain vêtu d'acier bruni, qui a le même visage que sainte Ursule! Il ne faut donc pas demander à Memling le fort particularisme des Van Eyck, leur naturisme absolu qui a fixé pour toujours une des manières de la peinture. Il n'a pas non plus l'expression sèche et terrible de Van der Weyden. Memling est un doux, un douceâtre même, qui ne rêve que gentillesse, qui n'aime pas exprimer les tristesses, les drames, les supplices. Mais il est un délicieux



HANS MEMLING. L'ADORATION DES MAGES.

(TRIPTYQUE : PANNEAU CENTRAL.)

peintre, et il n'y a rien au monde de plus suave, de plus tendre que les claires harmonies des scènes du voyage de sainte Ursule.



H. MEMLING.
Saint Jean l'Evangéliste à Pathmos. *Décollation de saint Jean-Baptiste.*
(Volets du *Mariage mystique de sainte Catherine*).

Il est aussi bon portraitiste, très étonnant même de virilité, de puissance, avec le portrait de *Martin van Nieuwenhove*, à la fois rigide et vivant, et très nuancé avec le portrait de la *Sibylle Zambeth*,

avec la *Vierge à la pomme*, qui est sans doute aussi un portrait, du type de femme habituel à l'artiste. Il est inférieur à lui-même dans le panneau central de la *Descente de croix*, et même l'attribution à Memling de cette composition disproportionnée et dispersée, semble arbitraire, mais on le retrouve assez volontiers dans les volets où sont peints sainte Barbe et le donateur Adrien Reins avec son patron. De même, il est bien présent dans l'*Adoration des Mages*, d'une peinture souple et harmonieuse, et dans les volets : la *Nativité* et la *Présentation au temple*. Mais où il est en pleine possession de son goût et de son génie, c'est dans le *Mariage mystique de Sainte Catherine*, accompagné de deux volets : *Saint Jean l'Evangéliste à Pathmos*, et *Décollation de saint Jean Baptiste*. Le *Mariage* est une rare peinture, par l'agencement de la scène, par l'équilibre,



H. Memling.
Sainte Barbe. — *Le Donateur Adrien Reins et saint Adrien.*
(Volets de la *Descente de Croix*).



HANS MEMLING. MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE.

(TRIPTYQUE : PANNEAU CENTRAL.)



la plénitude de la composition, par l'expression délicieusement ingénue et fine des personnages, par la forme paisible du dessin et la richesse de la coloration. Autour de la Vierge et de Jésus, placés sous un dais rouge, en avant d'une tapisserie d'or, sont Jean l'Evangéliste et Jean-Baptiste, puis deux enfants, l'un grave, qui présente un livre à la Vierge, l'autre souriant mystérieusement, qui joue de l'orgue, enfin sainte Barbe, simplement vêtue, absorbée dans la lecture d'un gros livre, et sainte Catherine, somptueusement parée d'un corsage d'hermine, d'une robe et d'un manteau de brocart, noirs et dorés, une couronne ornée de perles sur la tête, sérieuse, émue, et qui tend à la menotte du Christ sa jolie main tremblante.



H. Memling. *La Sibylle Zambeth.*

MALINES.

SAINT-ROMBAUD. — SAINT-JEAN. — NOTRE-DAME. — RUBENS ET VAN DYCK.

La vieille ville catholique dont le nom évoque les merveilles légères des dentellières n'a qu'un musée peu important. Mais elle s'enorgueillit dans ses églises d'œuvres de Rubens et de Van Dyck. A Saint-Rombaud, où sont aussi des panneaux de l'école flamande des XVe—XVIe siècles représentant des épisodes de la vie du saint, un beau tableau de Van Dyck: le *Christ en croix*, avec sa Vierge élégante en vêtements de deuil, son Christ qui est une souple et belle académie, ses larrons tordus sur leurs croix, sa Madeleine trop prise à Rubens. Mais, malgré sa personnalité distincte, Van Dyck est toujours obsédé de Rubens, il est le clair de lune de cet éblouissant soleil. A Notre-Dame, c'est un chef-d'œuvre de Rubens: la *Pêche miraculeuse*, les marins, la mer, le vent, le ciel. A Saint-Jean, un autre chef-d'œuvre: une *Adoration des Mages*, enfumée et rayonnante à la fois, qui a sa beauté comme les deux Adorations de Bruxelles et d'Anvers, une beauté libre, chaleureuse, épanouie.



VAN DYCK. — *Le Christ en croix.*

GAND.

SAINT-BAVON. — HUBERT ET JEAN VAN EYCK. — L'AGNEAU MYSTIQUE.

Il y a un musée à Gand, et l'on y peut voir des œuvres intéressantes de l'art flamand, des peintures de Brueghel le Jeune, de Van Coxeyen, de Gaspard de Crayer, de Rombouts, de Jordaens, de Van Dyck, de Rubens. Et il y a, à la Cathédrale de Saint-Bavon, des triptyques de Pourbus l'aîné, de Gérard Van der Meire, et aussi une *Conversion de saint Bavon* (très abîmée) de Rubens. Mais tout s'efface devant la gloire du polyptyque de l'*Agneau Mystique*, des frères Hubert et Jean Van Eyck. C'est leur gran-



Jean et Hubert van Eyck. *Dieu le Père.*

de œuvre, et c'est en même temps une œuvre initiale de la peinture.

Elle se compose de douze panneaux, mais, hélas! sur ces douze panneaux, peints expressément pour la chapelle où devait être enterré le donateur, Judocus Wydt, bourgmestre de Gand, — il n'en reste plus que quatre. Les autres ont été remplacés par des copies de Michel van Coxcie. Les quatre peintures originales restantes sont : le *Triomphe de l'Agneau mystique* — *Dieu le Père* — *la Vierge* — *Saint Jean-Baptiste.*

Il faut aller au musée de Bruxelles pour voir l'*Adam* et l'*Eve*; au musée de Berlin, pour voir les *Anges chantant*, les *Bons juges*, les *Soldats du Christ*, les *Anges musiciens*, les *Anachorètes*, les *Pèlerins*, la *Vierge* et l'*Ange* de l'*Annonciation*, le *Saint-Jean-Baptiste*, le *Saint-Jean l'Evangéliste*, le donateur *Judocus Wydt* et la donatrice *Isabeth Bortunt*. C'est la France qui est en partie responsable de cette dispersion. De 1794 à 1815, l'œuvre enlevée à Gand de trouvait à Paris (moins l'*Adam* et l'*Eve* cachés dans une cave sur l'ordre de l'empereur Joseph II). Un marchand nommé Nieuwenhuys se fit vendre 6000 francs les six panneaux des volets, les revendit 100.000 francs à un marchand de Londres, qui les revendit 400.000 francs au roi de Prusse. L'*Adam* et l'*Eve* furent acquis pour 50.000 francs par le musée de Bruxelles. La conclusion est que Berlin et Bruxelles s'honoreraient en rendant à Gand les chefs-d'œuvre mal acquis.

Ceux que l'on nomme les Van Eyck, bien que nombre d'œuvres de Jean soient signées Iohes *de* Eyck , ou Iohannes *de* Eyck , ne sont pas de Flandre, mais de Maeseyck, sur la Meuse, près Maestricht. Hubert, né vers 1370, voyagea en Italie, dit-on, était établi en 1424 à Gand, où il mourut en 1426. Les deux frères travaillèrent ensemble, et s'ils ne peuvent être considérés d'une manière absolue comme les inventeurs de la peinture à l'huile, ils lui donnèrent sa perfection et son application. Jean fut au

CATHÉDRALE SAINT-BAVON DE GAND.



JEAN ET HUBERT VAN EYCK.

LE TRIOMPHE DE L'AGNEAU MYSTIQUE.

(POLYPTYQUE : PANNEAU PRINCIPAL.)

service de Jean de Bavière, de Philippe de Bourgogne, fut chargé de missions, en Portugal, en Espagne. Il acheva le polyptyque de Saint-Bavon, commencé par son frère.

Le jour où l'œuvre fut dévoilée est resté une grande date de l'histoire de la peinture. Un art magnifique se révèle, un sentiment d'humanité rayonne. Michelet célèbre alors avec raison le moment de la Renaissance. Les figures de la partie supérieure sont attribuées à Hubert Van Eyck. C'est *Dieu le Père*, un peu gothique et byzantin, habillé en pape et en empereur, la tiare sur la tête, le sceptre en main, une riche couronne à ses pieds. Il a la figure jeune et grave, le visage mat entouré d'une légère barbe noire, les traits réguliers, le regard tranquille. La souplesse, la beauté de la vie apparaissent avec le corps savamment modelé sous le manteau, avec les mains admirables. Le *Saint-Jean*, au triste visage enfoui dans la barbe et la chevelure incultes, vêtu de tristes couleurs, est un révolté, d'Israël ou de Flandre. La *Vierge*, en costume bleu, couronnée de pierres précieuses et de perles, est charmante de modestie, de grâce jeune, d'amour profond. Mais elle lit, elle pense, résignée, un peu amère, elle aussi, en face du Jean-Baptiste farouche.

Le *Triomphe de l'Agneau mystique*, peint par Jean est une admirable composition dans un décor de nature comme on n'en avait pas vu encore. Un vaste pelouse fleurie est entourée de bois et de collines derrière lesquelles se dressent les clochers d'une ville. Ce paysage est splendide d'étendue, de profondeur. Et la foule humaine qui entoure l'Agneau debout sur l'autel et la fontaine d'où l'eau jaillit, cette foule n'est pas moins magnifique, composée de prophètes, de docteurs, de rabbins, de philosophes anciens, — des douze apôtres, de papes, d'évêques, d'abbés superbement parés, — de martyrs, de saintes femmes, d'anges. L'Agneau, dont le sang gicle au ciboire d'or, semble une idole qui va

mourir, mais cette foule qui l'entoure, de visages si variés, si expressifs, si conscients, est à jamais vivante. Par cette grande scène de nature, par les figures qui l'accompagnement, par l'Adam et l'Eve de Bruxelles, surgit le génie pensif et humain de Hubert et Jean van Eyck.





La Vierge. JEAN et HUBERT VAN EYCK. *Saint Jean-Baptiste.*



Bernard van Orley. (Musée de Bruxelles). *Le Festin des enfants de Job.*

TABLES

TABLE ET ORDRE DE CLASSEMENT DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

BRUXELLES

ÉCOLE FLAMANDE

7. Quentin Matsys. — *La Légende de Sainte Anne.*
8. Cornelis van Coninxloo. — *Les Parents de la Vierge.*
9. Pierre Brueghel le vieux. — *Le Massacre des Innocents.*
10. Pierre Brueghel le Jeune. (Copie d'après Brueghel le Vieux). — *Le Dénombrement [de Bethléem.*
11. Rubens. — *Le Christ montant au Calvaire.*
12. — *Vénus chez Vulcain.*
13. — *La Chasse d'Atalante et de Méléagre.*
14. — *Le Christ mort.*
15. — *Jacqueline de Caestre.*
16. Jordaens. — *Triomphe du prince Fréderic-Henri de Nassau.*
17. David Téniers le Jeune. — *Les Cinq sens.*
18. — *La Tentation de Saint Antoine.*

ÉCOLE ALLEMANDE

19. Lucas Cranach. — *Le docteur Johannes Scheuring.*
20. Albert Dürer. — *Portrait d'homme.*

ÉCOLE HOLLANDAISE

21. Antonis Mor. — *Le duc d'Albe.*
22. Rembrandt. — *L'Homme au grand chapeau.*
23. — *Vieille femme.*

ÉCOLE FRANÇAISE

24. Louis David. — *Marat mort*

ANVERS

MUSÉE

ÉCOLE FLAMANDE

25. Rogier van der Weyden. — *Le Baptême, la Confirmation, la Confession.*
26. — *L'Eucharistie.*
27. — *Philippe le Bon, duc de Bourgogne.*
28. Memling. — *La Vierge et l'Enfant Jésus.*
29. — *Le Christ et les Anges.*
30. Quentin Matsys. — *Tête du Christ.*
31. — *L'Ensevelissement du Christ.*
32. — *Décollation de saint Jean-Baptiste. — Saint Jean l'Evangéliste dans [l'huile bouillante.*
33. — *La Madeleine.*
34. Jean Gossaert. — *Les Juges intègres.*
35. Pierre Brueghel le jeune. — *Le Portement de Croix.*
36. Rubens. — *L'Adoration des Mages.*
37. — *Le Christ à la paille.*
38. — *L'Education de la Vierge.*
39. — *La Vierge au perroquet.*
40. — *L'Enfant prodigue.*
41. Van Dyck. — *César-Alexandre Scaglia, abbé de Staffarde.*
42. — *Portrait de petite fille.*
43. Jordaens. — *Le Concert en famille.*
44. Téniers. — *Les Buveurs.*

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE.

ÉCOLE ALLEMANDE

ÉCOLE HOLLANDAISE

ÉCOLE ITALIENNE

ÉCOLE ESPAGNOLE

ÉCOLE FRANÇAIS

ANVERS

MUSÉE

ÉCOLE FLAMANDE

ÉCOLES ÉTRANGÈRES

HORS DU MUSÉE

BRUGES

MUSÉE

HÔPITAL

MALINES

GAND

ILLUSTRATION DES TABLES

TABLE DES CHAPITRES.

BRUXELLES

ÉCOLE FLAMANDE

ÉCOLE ALLEMANDE

ÉCOLE HOLLANDAISE

ÉCOLE ITALIENNE

ÉCOLE ESPAGNOLE

ÉCOLE FRANÇAISE

ANVERS

ÉCOLE FLAMANDE

ÉCOLES ÉTRANGÈRES

HORS DU MUSÉE

BRUGES

MALINES

GAND

ERRATA. — Huitième planche hors texte. Lire : Cornelis van Coninxloo. — *Les Parents de la Vierge.*



Q. Matsys. *La Sainte Face.*
(Musée d'Anvers).



